نقد

صورة الحبيب بين المقدس والدنيوي

في شعر عبد الله باشراحيل



صورة الحبيب

بين

المقدس والدنيوي

صورة الحبيب بين المقدس والدنيوي
دراسات في شعر عبدالله باشراحيل
الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥



المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص.ب : ٥٤٦٠-١١ ، العنوان البرقي : موكيّالي ،
هاتفاكس : ٧٥١٤٣٨ / ٧٥٢٣٠٨
E-Mail: mkpublishing@terra.net.lb
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفاكس : ٥٦٨٥٥٠١
E-mail : mkayyali@nets.com.jo
تصميم الغلاف : **أحمد حمود ـ بيروت/لبنان**
الصفّ الضوئي :
شركة طبارة/ بيروت، لبنان
التنفيذ الطباعيّ :
رشاد برس / بيروت ، لبنان

ISBN 9953-36-077-4

مقدمة

لعل جعل فكرة «صورة الحبيب بين المقدس والدنيوي» عنواناً للكتاب يتأتى، بادئ ذي بدء، من توفر هذا المفهوم في شعرية الشاعر السعودي عبد الله باشراحيل، في المقام الأول. ثم ما سيقرأ القارئ الكريم، في هذه البحوث والدراسات، من انتشار مرجعي اعتمد عليه انقاد والباحثون لمصطلح ومعنى عنوان الكتاب: «المقدس والدنيوي».

أول الكتاب دراسة قيمة، كباقي الدراسات الأخرى في كتابنا، إلا أننا نجد فيها إشارة على التناص الشعري كمفتاح قراءة وتمحيص. هذا يرد في بحث الدكتور عبد السلام المسدي عندما يتحدث عن المدى الذي بلغه التناص من «حيث هو تناسج داخلي»، في شعر باشراحيل. هذا بالإضافة إلى عدد من الجوانب القيمة الذكية التي أشار لها المسدي. يراها القارئ في مكانها. ومنها العوالم التي يمكن تقسيمها إمّا إلى مقدّس أو دنيوي.

مرجعية المصطلح، في النقد، نراها في بحث الدكتور محمد نجيب التلاوي. فقد أسس بحثه بالكامل على فكرة «التناص» في ديوان للشاعر يحمل اسم «أقمار مكة». كما أن تلاوي أشار وبتعمق إلى جانب قلما يشير إليه الباحثون وهو الجانب الملحمي ـ الدرامي في شعر باشراحيل، من خلال الكشف عن بنية التناص، الشعرية والتاريخية واللاشعورية. في الجزء الأخير من الاشارة عن البعد الدرامي نجد مقال الناقد عبد الرحمن بن حميدي المالكي، حيث خصص جوهرها للكشف عن تعدد الأصوات الدرامي المنشأ والذي

يتشكل من: صوت الشاعر. وصوت المجموعة. وصوت الناسك. كما ورد في المقال المذكور أثناء تحليله لقصيدة «أثمار الحب». ففي مثل النصوص التي اختاروها موضوعاً لدراستهم نستطيع أن نتبين المعنى الذي تقصده رأفت السنوسي مؤلف ذلك المبحث: صورة الحبيب بين المقدس والدنيوي.

من جهة أخرى نجد التناص الشعري الذي يتخذ أكثر من معنى، ومن معانيه التطبيقية المباشرة ما يذكره هارولد بلوم في كتابه «قلق التأثر» حيث يشير إلى احتمال النص (الحي) نصوصاً أخرى، هي اللغة والنموذج والموروث، فإن هذا المعنى ربما الذي دَفَع عبد الحكيم محمد لدراسة المستوى الوطني ـ السياسي في شعر باشراحيل، وقد عدّد في بحثه أغلب الممارسات الشعرية ذات المحتوى الوطني في دواوين الشاعر السابقة. ونعلم أن فكرة الوطن ذاتها تنقسم إلى مقدس ودنيوي، على الأقل في حالة «الشهادة» مثلاً.

في الاتجاه ذاته وان ابتعد عنه بعض الشيء نقرأ البحث القيم للناقد محمد سمير عبد السلام الذي لا يرى إمكاناً لفصل «أسئلة الهوية» عن رؤى الشاعر، لهذا فهو يميز في دراسته النظام والذات المتكلمة، في تقسيم نقدي عميق لا ينفع وحسب في الإضاءة على تجربة الشاعر، بل بترويج مفاتيح نقدية على درجة كبيرة من التعمق والفاعلية.

في الكتاب قراءة للكاتب رمزي عبد الدايم عن كتاب «المعنى والمضمون» في شعر عبد الله باشراحيل للناقد عهد فاضل. ويشرح مؤلف المقال الأبواب والفصول التي أظهرت جزءاً من العوالم الجمالية والفنية لدى الشاعر. فإن كان الأساس في الكتاب، عنواناً وسواه يظهر في «المقدس والدنيوي» فإن كتاب فاضل قلب هذه

الثنائية إلى: معنى ومضمون، حدّاً بحد. وكذلك مقالٌ لعهد فاضل بعنوان «وحدة الشعر والتمرد» يعرض فيه لبعض الجوانب الفنية في شعر عبد الله باشراحيل.

إلا أن أكثر ما يستلفت الانتباه هو اجتماع النقاد، بالمصادفة، ليس على موضوع التناص الشعري وحسب، بل على موضوع الاستشهاد الشعري. إذ سيلمح القارئ كثيراً من الأبيات الشعرية المشتركة بين النقاد والتي اختاروها من شعر باشراحيل. مما يعزز، مرة أخرى من محورية ونضج تجربة الشاعر بل تحولها إلى نموذج جامع في الشعر العربي المعاصر...

خضعت بعض المواد لشيء من القراءة «القاسية» فاستبعدت المقالات التي لا يمكن أن تنتج ثقافة أو تضيء درباً للقارئ أو للناقد أو للشاعر. طبعاً المواد المنشورة في صحيفة تختلف عن المادة، ذاتها، المنشورة في كتاب: هذا هو السبب الذي أدى إلى تغيير في عناوينها خدمة للمادة ذاتها وثم للكتاب ومن ثم للمهنة الإعلامية. وبعد هذه المعايير «القاسية» سيجد القارئ ذلك المستوى الذي وصلت إليه الدراسات، المستوى الذي يجمع صفتي المعرفة والموهبة، معرفة شعر الشاعر، وموهبة القراءة.

يشار في هذا السياق أن عدداً من البحوث في هذا الكتاب قد ألقيت في محاضرات تكريمية للشاعر باشراحيل، ومنها تكريمه في مركز الأسكندرية للأبداع وجامعة المنيا.

منتدى باشراحيل الأدبي.

كثافة القول الشعري

د. عبد السلام المسّدي

أيُّهما يَستظلّ أكثرَ من الآخر بظلّ الآخَر: الشعرُ أم الثقافة؟ فأما الأعرافُ فتقولُ بأن قريضَ الشعر هو الجسر المتين الذي يَعْبره الشاعرُ كي يحقق حضوراً في ساحات الثقافة، وأما استقراء الواقع في تحققه العينيّ فقد يُوقفك على الأُنموذج المُقابل فَتَرَى فيه كيف يكون العمل الثقافي منبرا يتألق عليه الشعرُ فَيَشد الأنظارَ إليه. وبين أيدينا ـ على ساحة القول الشعري وما يَتْلوه من قول نقدي ـ مثالٌ حي، يتشكل على مَهَل، ويستحق رصْدا متأنيا، هو مثالُ الشاعر عبد الله باشراحيل.

هو رجلٌ في أبهى سنوات العمر، عريقُ الجذور في عروبته البعيدة، . حجازيُّ العِشرة والمؤالفة، سُعوديُّ الأمانة والوفاء حَدَّ الامتلاء. لم أكن قد قرأت شعره، والتبِعة على القارئ، وعلى الذين يَحْملون أمانةَ النشر الثقافي، وليست على المقروء. عرفتُه في رحاب موسَّسة الفكر العربي فرأيتُه متحمساً، متوهجاً، يُلقي بنفسه في الصف الأمامي من جبهة التحدي، يريد أن يَرفع الغبنَ عن أمته.

ثمّ قامت بيننا صِلاتٌ: كانت حَذِرة وئيدة، وسرعان ما التأم نسيجها: سَدَاها المَعزةُ، ولحمتها المصارحةُ، ولم يكن غائباً عن هذه الصداقة ذاك الخيطُ الرقيق المرهَف من الحس الفني في تراتيب القول

ومراسم الخطاب. ولما استقام الصدق بيننا جعلتُ أحفظ خصاله ومناقبه، ولكني وجدت أن أحقها بالمنزلة الرفيعة هي أنه يغَضب في نُصرة الحق إذا ما انتُهك الحقُّ أمامه فتقول إنه لم يعرف البهجةَ يوما، ويبتهج إذ ما أُنصف الحقُّ فتقول إنه لم يَعرف الغضبَ ساعة ولا يَعرف الغضبُ إليه طريقاً.

وبدأتُ أقرأ شعره: كنت أستطلع وأتسلّى، ثم راودتني أسئلة أخرى، وكان الجسر بين القراءتين ثقافياً خالصاً، فقد أقدم الشاعر على بعث مؤسسةٍ جاءت تعزز مؤسساتٍ أخريات: قوامها رصدُ الجوائز إكراماً لأهل الفكر والإبداع، واعترافاً لأشقياءِ الحرف والكلمة أنَّ شقاءهم هو النُّسغ الذي يَسْري في شرايين الأمة، وأنَّ بلوى الفن هو العشق الأكبر الذي يظل به القلب ينبض غَضّاً نضيراً. وهل مِن كائن أجدرُ بأن يَعرف لوعة الفن ومكابد الإبداع من رجل نَذَرَ نفسَه لحب الشعر بعدَ حب أمته؟

كانت الحقيقة الأولى المتجليةُ هي إن الحضور الثقافي ـ ولا سيّما إذا هو كَرّس نفسَه لخدمة الرسالة الحضارية السامية ـ يُجيز بتسويغ كامل حضوراً إبداعياً، فقد كان الالتحام بالنضال الثقافي العام قناةً أوصلت صوت الشاعر إلى جمهورٍ عريض، وأوصلت إبداعه إلى النخبة الفكرية في بيئتنا العربية، ثم بدأ الصّدَى يَحكي رَجْعَ الصدى، فمنذ أن حظيَ شعر الشاعر بالاعتراف النقدي اندفع الإلهام الإبداعيّ لديه اندفاعاً جديداً حتى لم تَعد تتبينُ أَهُوَ الخطاب الشعريُّ يَستثير خطابَ النقد أم هو القول النقدي يَسْتنفر فنونَ الشعر؟

كان صوت الشاعر يَسري في أنسجة الوعي النقدي على مَهَل، في تَؤُدة، وقد كان الحذَر ماثلاً على الضّفتين: الشاعر على حذِر إذ

كان يخاف أن يَظُن الجمهورُ بأن الحضور الثقافيّ هو المستدرِج لسخاء النقاد، والنقاد على حذر إذ كانوا يخشون سوءَ تأويل الجمهور بأنّ السخاءَ الثقافيّ هو الملهم لاهتمام النقاد.

وكانت رحلةً شيقة تلك التي قطعها الشاعر عبد الله باشراحيل كي يظفر بالإنصافِ النقدي، وهكذا نرى كيف أن نسيج العلاقة بين الشأن الثقافي والشأن الإبداعي في بيئتنا العربية نسيج مُعقد، بل بالغُ التعقيد، وقد زادَه استعصاءً بعضُ النماذج العربية اتخذ أصحابها من العمل الثقافي أداة يقتلعون بها الاعترافَ الإبداعيّ اقتلاعاً، وفي حقل الشعر تخصيصاً.

* * *

في طليعة النقاد الذي أنصفوا شاعرَنا إنصافاً تاماً الدكتورُ صلاح فضل، وهو علامة بارزة يتبوّأ منزلته في الصف الأول من النخبة العربية منذ ثلاثة عقود، كتب مقالة بعنوان «من مدن الغفلة إلى أبجدّية القلب» (الحياة: ٩ ـ ١٢ ـ ٢٠٠٣) أشار في طالعها إلى ما يتميز به الشاعر عبد الله باشراحيل من «خصوبةٍ لافتة وثراء إبداعيّ فريد» ثم بادر إلى المَلْمح اللافت بقوّةٍ بين الدوافع الحافزة للشاعر على قول الشعر وهو تقليبُ المَوَاجع القوميّة لهذه الأمة عند تأمّل مصيرها المنظور، ووقف بعد ذلك على أبرز السمات الفنية في شعر صاحبنا موظّفا خبرته النقدية الفائقة، ومتوسّلاً بعَدَسات الكشف الأسلوبيّ التي يختصّ بها وتختصّ به، فيقول: «يقدّمُ المشروع الإبداعيّ لعبدِ الله باشراحيل نموذجاً فائقاً لانتصارِ شعرِ الحياة المحافظ في قوالبه والمتمرّد في دلالته».

لقد راح الناقد ـ بروحِه النضاليّ المتسامي ـ يبحث في شعر

الشاعر عن العلامة الفارقة بإطلاقٍ، فيعثر على الجوهر الخالص الذي هو أثيرٌ عنده، والذي هو أثيرٌ عند الشاعر، والذي هو ـ بلا شك ـ أثير عندي وعندك أيها القارئ الكريم: إنه الحرّيّة، تلك التي أنطقتْ فرسانَ الكلمة في فضاء الأدب العالميّ بأحلى الأشعار، وألهمتْهم أبهَى الأحلام، وأوحت إليهم برسمِ أروع اللوحات.

يقول الدكتور صلاح فضل مستلهما عبيرَ الشعر كما صاغه عبدُ الله باشراحيل:

«العالم الذي يتمثله الشاعر ويَحْكم به هو الذي يَنْعم به أيُّ مواطِن في بلدٍ متقدم، حيث يَحتكم الجميعُ إلى العقل ـ وهو أعدل الأشياء قسمةً بين البشر ـ دون خوف من نتائج هذا التعقُّل الذي أثمر حقوقَ المواطَنة في المجتمعات المعاصرة، بحيث أصبحت الحرية أُولى درجات حقوق الإنسان المكتَسَبة، لا منّةً من الحكام وإنما بالرغم منهم. لكنّ المؤلم في مجتمعاتنا أن خطاب الحرية ما زال ملتبسا يناوشه أعداؤها ويَطْمسه عملاؤهم حتى أصبح طلسما لا يقوَى على فك شفرته سوى مَن تحررتْ روحُه من القهر، وصفَت عيناه لرؤية النور، وهذا هو دور الشعر الرفيع في بلورة منظومة القيم الحضارية المعاصرة».

إن موضوع الحرية ـ في قراءتنا ـ هو الحافز الأقوى الذي يُحس معه عبدُ الله باشراحيل بالوئام النفسيّ المتعالي، ورغم ما يظهر على شعره من جنوحٍ إلى التغني بالوجدانيّات وإلى الإنشاد الدائم على نَغَمات الشجن العاطفيّ، فإن موضوعَ الحرية يظل هو الأمتَنَ حضوراً والأغزرَ كثافةً، وليس جزافا أن يَرْبط مؤرّخو الأدب الإنسانيّ ظهورَ التيار الرومنسيّ في القرنِ التاسعَ عشرَ بالعشق الأكبر

الذي كان يحمله الروادُ الألمان الأوّلون للحرية الفردية. وبين أيدينا قرينةٌ لطيفة على هذه القراءة الخاصّة، فشاعرنا قد اهتم اهتماماً خاصاً بكتاب الدكتور زكيّ مبارك الذي عنوانُه «راية الحرية الأدبية» فأعاد نشرَه ووضع له توطئةً تَخيل فيها أن ذاك الرائد كأنه «يَصْرخ بأعلى صوته: سوف أبقَى بينكم حرَّ الفكرِ وصادقَ البيان، أُثيركم بوعود الحرية» مضيفاً بعد ذلك قائلاً: «لقد رأى بعين المترقّب وأحسَّ بحدْس النابه الموهوب بأن الأمة سوف تُولد يومَ انبثاق الحرية».

وأيُّ مَلْمح أجدُر مِن هذا كي يربط بذاك الخيطِ السحريّ الرقيق بين زكي مبارك وعبدِ الله باشراحيل ثم بينهما وبين د. صلاح فضل، ثم بين هؤلاء جميعا وبيني وبينك أيها القارئ. ولكن القلم التياه، الجميلَ في تَيْهه، يأخذ صاحبَنَا عبدَ الله باشراحيل إلى تخومِ الصياغة الشعرية حين يتحلَّى بها النثرُ فيضيف في افتتاحيته تلك متحدثا عن زكي مبارك: «كان يتصدَّى للأنا الظالمة ويقارعها وهي تُحْرق ظلالَ آماله وتُشْعل أعماق آلامه وكأنه يقدح زنادَ فكره بأطراف الزمن، يضيء رغمَ الوجِيعة أَشرعةَ السّديم».

* * *

وجاء الاعتراف النقدّي إلى عبدِ الله باشراحيل من المورد الفكري على قلم الدكتور علي حرب، هذا الصوتِ الجهيرِ الذي يمثل علامة بارزة في مسيرة الفكر الفلسفيّ العربيّ الراهن، والذي أكد حضورهُ الأدبيَّ الفنيِّ منذ كتب سيرتَه الذاتية: «خطابُ الهُوية ـ سيرُةٌ فكرية» (١٩٩٦) فجاءت مُفْعمة بالنفَس الملحميّ الفَياض فآخَتْ بين رويّة التأمل وانعتاق البوْح الخالص، ولا سيّما في مَا يتصل بتقلبات الذاتِ بين أمواج القناعات الحميمة.

كتب صاحبُنا مقالة بعنوان «بين الشعر وجنى الفكر» (المدينة: ٥ ـ ٣ ـ ٢٠٠٣) تحدث فيها عن الشاعر من خلال أحد دواوينه وهو «قلائدُ الشمس» الذي يضمّ بين دفتّيه قصيدةً واحدة رفعها عبدُ الله باشراحيل جواباً على رسالةِ جمعٍ من المثقفين الأمريكّيين وقد ألّفها الشاعرُ ـ حسَب قراءة علي حرب ـ بصيغةِ نداءٍ إنساني تُوجّهه إرادةُ الحوار والتواصل، وهو ما يفسر انبناءها على القيم الإنسانية الجامعة. لذلك يُشِيد الباحث بالوجه الطلق الذي يدعو به الشاعر إلى الحوار مع الآخر، ولم يغَبْ عن د. علي حرب أن يعرّج على الخَصْلة اللافتة حين أسلف بأنّ شاعرنا «بالقلِم يَصْنع حريته».

ولكن ناقدنا يقيم جسراً بين هذه الدلالات المتلزمة بمُوجَبَات الالتزام الحضاريّ والصياغةِ التركيبية التي جاء عليها شعر صاحبنا فلا يجد غيرَ الإيقاع مفِتراً لهذا التفرد الفنيّ، وإذا به يفيض قائلاً:

«ولا شعرَ يخلو من إيقاعٍ على نمطٍ من الأنماط وذلك بخلاف ما يذهب إليه أكثر الحداثيّين الذين يعتبرون الإيقاعَ عَرَضا من أعراض الشعر، في حين هو ملازِم لبنية القصيدة ومقوّم من مقوماتها، لأن الشعر إنشاد للوجود، سواءُ بنمطه الغنائي، حيث تَشْتعل الرغبات شوقاً ووجْداً، وتزدهر الأحوال فيضاً وإبداعاً، أو بنمطه الملحميّ، حيث الشاعرُ ينطق بلسان القوم وحيث المفرَدُ يتحدث بصيغة الجمع».

ومهما يكن استبصارُنا لبواعث هذا الحكم النقديّ القاطع فلا مناص للقارئ من أن يَبْقى على ظمإ حين يتذكر بأن د. علي حرب قد تناهَى في رحلة الحداثة على درْب الفكر والفلسفة ولكنه يقف في منتصَف الطريق على دروب الفنّ القوليّ الأول. والقول الذي ختم به

حكمَهُ (حيث الفردُ يتحدث بصيغة الجمع) يَشِي بكثيرٍ من ظمإِ السؤال اليتيم.

* * *

ومن النقاد البارزين الذين اهتموا بشعر عبدِ الله باشراحيل الدكتورُ محمّد بن مريسي الحارثي، الأستاذُ في جامعة أمّ القرى، والذي يعرف القراءُ عنه أنه متمسك بالثوابت ولكنه لا يرفض من مناهج التجديد إلا ما جاء منها داعياً لبتْر الذات الثقافية عن جذورها.

لقد لخص ناقدنا في مقالة عَنْوَنَهَا بعنوانِ أحد دواوين الشاعر «وحشةُ الروح» ـ (المدينة: ١٢ ـ ٣ ـ ٢٠٠٣) المسافةَ المتراوحة بين النص وصاحبِ النص، لأنه ـ هو الآخَرُ ـ مُشْبعٌ بفضاءات الشاعر والإنسان، وربما لأنه كان يرومُ اختراق السّتار الذي يقوم بين الناقد والنص كلما اقترب الناقد من صاحب النص، فمِن نواميس الحياة أنّ العِشرة والمؤالفةَ تصنعان غطاءً كثيرَاً مّا يَحْجب الرؤية النافذة بين المتعاشرين إذا تصافَوْا وتآنسُوا.

لقد أورد د. محمّد الحارثي ـ على سبيل الشاهد اليقين ـ حكما نقديا يخص المتنَ الشعريّ عند عبدِ الله باشراحيل، ومدارُ هذا الحكم أنّ ذاك المتنَ «متعددُ الرؤى فتجدُ في شعره اعتدادَه بالوطن، وحسَّه القوميَّ، وافتتانه بالحرية، وانتسابه إلى الأحرار الرافضين للاستبعاد والقيود الأرضية التي ما أنزل الله بها من سلطان. وهو في مقابل الدعوات المتكررة للانفكاك من ذلك يكشف في شعره كثيراً من الأدواء والعلل التي قَعَدت بعالمنا العربيّ الإسلاميّ عن استثمار المُعْطَى الحضاريَّ الإسلاميّ، وما يزال الشاعر يغنّي على قيثارته

مستنهضاً الهمَمَ، ومذّكراً بأمجاد الأوائل لبناءِ رؤية عربية جديدة تأخذ من مستجَدّات الحياة، ولا تنفك عن أصولها الانتمائية».

وكان د. محمّد الحارثي قد كتب مقدمة لديوان «قناديلُ الريح» (٢٠٠٢) انتهج فيها نهجَ النقد الفكريّ الذي لا يفصل أبدا بين النص وصاحب النص، وقد كان في ذلك وفيا للمنهج الذي أسّسه طه حسين، وتأثثت به كليا الأرباعُ الثلاثة الأولى من القرن العشرين، والذي لم يَخْفت بريقُه حتى مع صولة المناهج النصيّة على اختلاف مناهلها، بل والذي يشهد اليوم انتعاشة واضحة على يد فيلق من النقاد المجددين منذ فرضت عليهم الأنساق المعرفية أن يَقْرنوا العنصرَ الأدبي بالعنصر الثقافي.

إن عبدَ الله باشراحيل - في رؤية ناقدنا - «شاعرُ مواجَهَةٍ لا يستكين لمنغِّصات الزمان، ولا يَهرب من مشكلاته وقضاياه الكبرى التي أرّقته وراكمتْ عليه توتّراته النفسيّةَ». فلعلنا لم نجازف كثيراً حين تقصّيْنا الخصوصيةَ في موطِئ القدم بين خيمة الشعر وقِباء الثقافة، فالبحث عن الصّدق في مضامين الإبداع مسألة تتصل بالإنسان الشاعرِ، والتوفّقُ في توظيب الفن الأدبي هي المسألة التي تتصل بالشاعرِ الإنسانِ، ومن هذا الباب كان ربُط النص بصاحبه خانةً من خانات تاريخ الأدب، وكان استدعاءُ صاحب النص من خلال تفكيكِ نصّه خانة من خانات النقد.

يقول د. الحارثي في هذا الفضاء المزدوج جامعا من جهةٍ بين النص وصاحبه، ومن جهة أخرى بين الثقافيّ والأدبيّ، وملخصا الملامح اللافتة في شعر عبدِ الله باشراحيل: «وقد طَبع هذه المادةَ الشعرية - مضمونا وتشكيلا - بثقافته العربية الخالصة، تَلْمس ذلك في

وعيه بحركة التاريخ، والتحولات الاجتماعية وهضمه مشكلاتِ عصره. فقد أتاحت له هذه الثقافة الواسعة أن يقف على أسباب التطور الحضاريّ الذي مرت به أمته، ويعرف مكامن المعوّقات التي كانت وما تزال تَحدّ من توسيع دائرة ذلك التطور، تلمس هذا كله في شعر هذا الديوان الذي اكتنز مادة معرفية واسعة، استثمرها الشاعر في موقفه من مشكلات عصره، وظهرت واضحة جلية في التعبير عن حاجاته القائمة في نفسه. لذلك لا تخطئك الحقيقةُ، ولا تَندّ عنها إذا أعددتَه من الشعراء المنتمين إلى قضايا أمته، وتاريخها ومعرفتها، ومشكلاتها، وآمالها، وآلامها، ومنجَزاتها وتطلعاتها».

* * *

إن الناقد إذ يقرأ الشعر بعين المتأمل الفاحص يهتم - أولاً وتخصيصاً - بجيثيات اللحظة التي ينبثق فيها الإحساس بالشعرّية عند المتلقّي المطلَق الذي هو متلقّي الشعر «ومستَهلِكُه»، ولذلك تراه يُسقِط استشعاره هو على ما يستشعره المتلقي «العاديُّ» الذي لا يحترف صناعةَ النقد. ولكنّ الشاعر حين يقرأ الشعر يكون في وضع مخالف تماماً. واختلافه من وجوهٍ عدة، أبرزُها أنه حين يتلقى الشعر «يصطنعَ براءةَ المستهلك وما هو ببريءٍ قطعاً، والسبب أنه يتماهَى مع لحظة النشأة التي فيها يتخلَّقُ القولُ الشعريّ، فهو في الظاهر قارئٌ غيرُ شاعرٍ، وهو في حقيقةِ الباطنِ شاعرٌ يقرأ الشعرَ الذي ليسَ هو قائلَه، وسواءٌ أكان واعياً أمْ غيرَ واعٍ فإنه يتلقّى شعر الآخر بحسَب مَقاسات شعره ولا ريب.

أما عندما يتعاطى الشاعرُ الكتابة النقدية متخذا شعرَ الآخَر موضوعاً للفحص والتأمل فإن أقواله تصبح شهاداتٍ ملزِمةٍ، وربما هي أشد إلزاماً له من إلزامِ أقوال النقاد لأصحابها. وها هو الشاعر

المتمكّن شوقي بزيع يهتمّ بعبدِ الله باشراحيل الشاعِر والإنسان، وبديوانه «قناديلُ الريح» تخصيصاً في مقالة عنوانها: «الشعر في وجه الجفاف والعقم والموت» (المدينة ٩ ـ ٧ ـ ٢٠٠٣) وإذا بالبعد النضاليّ هو الذي يستوقف شوقي بزيع لأنه لم يكن غريباً عن الإنسان وهو يتناول سماتِ الشاعر، لذلك يشدّه من المواضيع ما يحلّق «حول بذرة المأساة الفردية والقومية والإنسانية لترتسم من خلالها الأسئلةُ الجوهرية الأكثرُ خطورة». وصاحبنا مؤمن بأن وظيفة الشعر المركزيةَ أنْ يُسْهم في إنجاز التغيير ليحقق التقدمَ عن طريق تعميق الأسئلة وتقويض الثُّبات المُهَيمن، وعن طريق وضع الإصبع على الجراح.

وبحاسة الشاعر اللمَّاح يلتقط ناقدُنا صورة المكان من خلال حضور المدينة أو غيابها، مترجماً بذلك عن فكرة المدينة المسحورة، أو المفقودة، أو التي تغوص فجأة في غَياهِب الرمال ليَخْرج بعد ذلك بحكمٍ نقدي على نهج الاستشراف قائلاً: «ولعل هذه الفكرة ذاتَها هي التي تقف خلف قول عبدِ الله باشراحيل اللاّفِت: «وَرَحلْتُ في طَلَبِ المدائِنِ ما عَثرتُ على مَدِينَة». فغياب المدن وامّحاؤها ليس سوى التعبيرِ الرمزيّ عن الانحطاط والتشظّي وغياب الفعالية وعدم الالتحاق بركب الحضارة وروح العصر. لقد مضى الزمان الذي استطاع العرب فيه أن يُضيئوا كالشموس المتوهّجة ليلَ العالم وظُلماتِه وبدتْ تلك المرحلة المُبهرة شبيهة بالظنون وأضغاث الأحلام».

ثم يستأنف التقويمَ مستدركا بأن شاعرنا يرفض الهزيمة والخنوع، ويقاوم الاستسلام والإذعان، وهكذا ينخرط شوقي بزيع في ذات الميثاق الذي يؤلّف بين الشاعر وكلّ من انعطفوا عليه وعلى شعره، ألا وهو ميثاقُ «الحرية والإرادة والعقل». ثم هو يعلن بإيمانٍ مكين عن وظيفة الشاعر العربي، في هذا الزمن العربيّ: «إن الشعراءَ

يحملون الأزمنة القادمة» وإذا بالناقد يتوحّد مع المنقود، والشاعِر القارِئ مع الشاعِر القائِل، فتتماهى الأنا الإبداعيةُ مع صورتها المرآوية وإن انعكست على صفائح الأنا الأخرى.

* * *

ويأتي صوت آخر، هو الصوت الذي أمرُه عجيبٌ، وأعجبُ ما فيه قدرتُه على التحليق في الفضاءات المتباينة، لا تُزعجه مطبّاتُ «الهَوَى» لأنه يصنع «الهَوَى» على هواه، ولكنه يظل رمزاً في ثقافتنا الراهنة، رمزاً لأشياءَ مفارِقةٍ عنه وهو يصرّ على أنها محايِثةٌ له. إنه أدونيس، وقد قامت بينه وبين شاعرنا صداقة تجاوزت حدَّ الألفة الإنسانية فَوَلَجَا بها دائرة التصافي الشعريّ، لذلك كتب صاحبُ «المفردُ في صيغة الجمع» في تحية خاصةٍ إلى عبدِ الله باشراحيل خطابا يعبّر فيه عن إعجابه «بالشاعرّية المتوثّبة» التي ما انفك يَرْصدها عند صاحبنا، وخَتَمها بانعطافةٍ مشتركة مصرّحا: «يكاد الشعر أن يكونه هواءَنَا المنعش الوحيد».

ومن اللاّفت لنظر الراصد المتعقّبِ أن يضع الشاعر عبدُ الله باشراحيل ديوانا يخصّصه لإجابةٍ عن سؤالٍ ألقاه عليه أدونيس، وجاء نص السؤال عنواناً للمجموعة الشعرية: «بماذا تتنبأُ يا صديقي؟» المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. (٢٠٠٤) ولم يكن خافيا أنّ حبل أسباب الصداقة بين الشاعرين قد انطلق وَئِيدا، وكلاهُمَا ساعٍ إليه، حريُصُ عليه، ثم أمسى أدونيس ظاهرَ الرغبةِ، واضحَ الحرص، وفياً أميناً، لا ينفك يتخذ من الوئام مَصْعدا يرقى عليه إلى درجاتٍ عليا من البوح والمكاشفة، وصوتُه يتحرّق شوقا إلى صَفاء الإنجلاءِ الروحيّ التوّاق.

يستهل عبدُ الله باشراحيل ديوانَه هذا بتسع صفحاتٍ نثرية سمّاها «القصيدة الحُلْم» جاء يقصّ علينا فيها حُلُما رآه في منامه، أخذته الرحلة فيه إلى قرية ممتدّة«على سروح خضراءَ، وغصون مُورقة تتمايل جذلَى كأنها تُراقص الطيورَ الواقفَة على أغصانها، ترشفُ سُلاف الندَى، وتقطف غذاءً من حبات السّنا» ثم يكشف لنا الكاتب - من وراء لوحة التخييل السرديّ المفعم عَبَقاً شعرياً - أنها «مدينة العصورِ الحِقَب» وفيها يصادف «الملكَ الضليل وأميرَ الشعراء الأولين والآخِرين» ويقدّم شاعرُنا نفسَه بأنه قادم من «عصر الألم العربيّ». وإذا بسيّد الشعراء في العهد التليدِ يحاور مِن وراء سجوف اللاّزَمَنِ فيقول:

«لقد أقضَّ مضاجِعَنا هذا العصرُ الذليلُ الذي تعيشونه، وهذه النكباتُ، وذلك العارُ الذي وصل من أبعاد الزمان، وأصداءُ الأصوات التي تستنجد من أهوال التّيْه الضارب في أعماق الوقت وفي أعمار النبض».

إنه المخْيال الروائيّ يُسخّره عبدُ الله باشراحيل خادماً يوظّب طقوسَ الإفضاء الشعريّ، وما إنْ تَسُودُ اللوحةُ وتعلوها القتامةُ حتى يَفتح الشاعرُ في جدرانها فوهةً يتسللُ منها شعاعُ الأمل: «ما زلتُ أنتظر الحلمَ البعيد لأكتب له قصيدةً حروفُها من الشفق الضاحك، ومعانيها أَقتبسُها من شموس العدل تتلبّسُني فألبَسُها».

يستهلّ الشاعر قصيدتَه معلنا نشأتَها كيف تخلّقت في رَحِمِ السؤال حين ألقاه عليه صديقُه أدونيس:

قلعةُ الفكرِ المخبَّا

- قالتْ الأرضُ - بماذا يا صَديقي تتنبَّا؟

ثم يمضي على هذا الإيقاع الذي يجتزئُه من بحر الرمل، محوّلا إياه إلى نغم ملهِم مدًّا وجزراً، كأنه التوظيبُ لِهَزَجٍ صوفيّ لستَ تدري أَمُضحِكٌ هوَ أم هُوَ المُبكي:

قد تخرَّصتُ، تدبّرتُ، تأملتُ رزايا الدهر

فاقرأْ رحلةَ الأيامِ
إنّا ما قرأْنا الضيمَ إلاّ حين أَدْمَى
اِركَبِ البرْق إلى النّجمِ
وهيِّئ خيمةَ الشمسِ
وخُذنَا
قد تَعِبنا والرِّضَى فينَا تأَبَّى

وبينَ لوعة الحاضر وحسرة الأيامِ الخوالي يتلمَّضُ الشاعر، عازفاً على أوتار الشّجَن، رازِحا تحتَ أحمالِ الوعي الحضاريّ الكليم، نافثا في الشعر روحاً عربيّاً حتى الرميمِ:

الُرؤَى خيلُكَ
فأَطْلِقْهَا
لترتادَ الثَّوانِي
والجبالُ الصَّخْرُ
من غَضِّ المَدَى
فاقطفْ لنَا
وَرْداً عُروبيّاً وأَبًا

ويعود الشاعر إلى مقطوعةِ الطالع يكرّرُها حيث السؤالُ الذي

هو مفتاحُ الابتدار، وكأنه - بإصرارٍ شعريّ سَكين - يبثّ بين الإيحاءات صورةَ السائل متحدّيا الشعرَ بالشعر، والوعيَ بالوعي المضادّ. بل كأنه يَغْمز بالإيقاع غمزاً لطيفاً أنَّ الثابت من أدونيس هو «الثابتُ» وأنّ «المتحوّلَ» هو الآفِلُ الذي يتبدَّى. و يُطيلُ بقارئه انتظاراً حتى يستدِركَ على السؤال بجوابٍ ليس أقلَّ منه وَجَعاً، ولا أهونَ منه إيذاءً:

أتنبّا يا صديقي

أنَّ عَصْراً سوفَ يَأْتِي

يَتْرك الأوطانَ نَهْبا.

وتكتملُ دائرةُ الحوار:

المقطوعةُ جوابٌ لأدونيس عن سؤالِ أدونيس.

والمضمونُ رسالةٌ تُقَرّع سمعَ السائل وتُوقظ فيه ما كان نائماً.

والقصيدةُ إيقاعية تتوسّط الأمدادَ الزمنية بين خليلٍ مضى ونثريّةٍ أَوْغلتْ حتى أَلْغزتْ.

ومن وراء السائلِ والمسؤول تقفُ أنتَ أيها القارئُ وأقف أنا في تأمّلٍ حائِر.

ومِن خَلْفِ الجميع يقفُ المصيرُ العربيُّ مشدوداً إلى أصحاب القرارِ بعد أن أَيْقنوا أنهم يُسْلَبون إرادةَ القرار.

ويطّردُ الصّدى فيتواتَرُ في هذا الديوان مخترقا حدودَ القصيدة الفاتحة، متسِلّلا إلى القصيدةِ الأخرى: «ثمنُ حريةِ عنترةَ».

مِنْ سالف الدهرِ الجَنِينْ

مِن خلفِ أسوارِ المسافاتْ (...)

يَهُزّ أطنابَ الزّمان

ويمتطي فرسَ الأنينْ (...)

قُمْ أيها العبسيُّ

جَرِّدْ سيفَكَ الهنديَّ

واصرَعْ بالشّمال وباليمينْ

أوّاهُ عنتر قيدُنا يُدْمِي

كأنك لا ترى برَكَ الدماءِ على الثَّرىَ

والقتلُ خضَّبَ رحلةَ الصمتِ الدفينْ

في هذا الموطئ من حقول الدلالات بالتحديد يتألّق القولُ الشعريّ عند عبدِ الله باشراحيل إذ يَكْسر طوقَ الانحناء محوِّلاً نسيج الثقافة إلى مُنْتَجٍ حضاريّ، وليس من آلةٍ تَعْرك الخامةَ اللغوية الولودَ إلا هذا الاستبصارُ السياسيّ الذي يَقْلب موازينَ القوى بين العربيّ الفردِ والعربِ الجماعةِ، بين ضميرِ الأنا والضمير الجمعيّ، بين الذات المحكومة والبُنَى الحاكمة بين المثقف والسلطة.

* * *

لعلّ الحرقة المُضْنية، تلك التي تدفع الشاعرَ أن يُفْضيَ بما يستشعر، وأنْ يُلْبِسَ الشعرَ جلباب المكابدة، ويُحمِلَ اللغةَ أمانةَ النضال، هي التي تَحضُّه حضًّا على صياغة الومضة الشعرية المتفرّدة. فتراه على مسافةٍ خطوتين من احتراق القول على نهج اللوحات الشعرية المتفاصلة. هو إلهام «اللقطة» الوجيزة على منوالِ عصرِ

الصورة المُتَلَقَّطَة إذ تحكي المشهدَ الحيَّ بوفاءٍ مطلق في برهة من الزمن الخاطف. وها هو يحترف التصيدَ والالتقاط فيغدو كأنه «قَنَّاصُ الرُّؤَى». جاء ذلك باديا واضحاً في ديوانه الذي عنوانه «بيتُ القصيد» وهي تسميةٌ على غاية من التوالد الإيحائيّ.

لقد استحدث العرب منظومة اصطلاحية وقفوها على تسمية القول الشعري من حيث هو مدًى كميٌّ خالص، وابتكروا في ذلك أعرافاً، ثم اختلفوا في الحد الأدنى من عدد الأبيات كي يسمَّى المقولُ الشعريُّ قصيدةً، وتَسَلل ذلك إلى المقاييس النقدية بعد أن كان يتجوّل على التخوم بين علم الشعر وعلم العروض. ولكن عبارة «بيت القصيدة» تمردت على النسق العام، إنها من القاموس المُعْجمي العام وليست سجينةَ الاستعمال التقنيّ الخاص، هي توحي بأن بناء القصيدة يرتسم على خطٍ بيانيّ يَبْلغ فيه الإبداعُ الشعريّ ذروتهَ ويتجسم في بيتٍ يمسي كأنه المترجمُ عن كل الدلالات المبثوثة داخل نسيج القصيدة، فبيت القصيد إذن هو واسطة العقد بين جواهر الشعر ولآلئه.

لقد خرجت العبارة من سياقها الخاص بالشعر إلى السياق التداوليّ المطلق فأصبح بيتُ القصيد من كل شئ هو جوهَرَهُ الخالصَ، بيتُ القصيد في الحدث الذي نرويه، أو في الوقائع التي نَسْردها، أو في القصة التي نحكيها، أو في الخطاب الذي نوّظبه كي نصل إلى هدف نَتَغَيَّاهُ، هو دائما لبُّ الموضوع ومرمَى القصْد. فإذا رأينا الشاعرَ يضعُ ديوانا يختار له ذاك العنوانَ بنصّه: «بيتُ القصيد» (المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت) (٢٠٠٤) فلنعلم أننا أمام رسالة خاصة جداً، كأنها مُشَفَّرة تتطلب فكاً لتورياتها.

في مستهلّ الديوان مقدّمةٌ كتبها الشاعر فجعل عنوانها: «بيت القصيد أو قصيدة البيت» وأبان عن عزمه الذي حداً به إلى ابتداع «ألف بيت شعريّ يحمل روحا إنسانية أبحرت في سفن الحياة تمخر عُباب موجٍ متلاطم». وكان قد رسم غايته التأملية القصوَى «في التطلع إلى ماهّية الكون واستنطاق لغاته ومعانيه في كشف أسرار المُمكن وصياغتها لتكون أحدَ روافد البيان البلاغيّ والإبلاغيّ عبر الاستشعار بوقْع العاطفة الإنسانية، والالتصاق بالقناعة الفكرية والقناعة الفنية التي تجسّدُ العمل الإبداعي ليؤدّيَ دوره التأثيريّ في الروح المتطلعة إلى وثباتٍ إبداعية تستحق الإشارةَ إلى بَكَارتها، وإلى عمق مضامينها».

إنه ديوانٌ يعيد على بساط الدرس موضوعاً هاماً جداً يتمثل في طبيعة الشعر العربيّ وفي إشكالية العلاقة بين البنية النظمية والغرض الدلاليّ. لقد تراوحت هذه الومضات الشعرية بين البيت الواحد - وهو الأغلبُ عدداً - والبيتين حينا، والثلاثةِ أُخرى، والأربعة والخمسة في الأقل. وعمد الشاعر إلى توجيه انتباه القارئ نحو الغرض الذي يتغيّاه فجعل على رأس كل قطعة عنوانا كأنه يرسم ملامح المشهد الإبداعي المنشود. وسنرى كيف أن عناوين المقطوعات إنْ هي إلاّ وجهاتُ نظرٍ احتماليةٌ إذ كثيراً ما يكون القارئ أميل إلى استكشاف دلالة أخرى من وراء الغرض المرسوم.

إننا أمام طرح إجرائيّ لمفهوم الشعر، والسؤال ينبثق من المراهنة التي أَلْزم بها الشاعرُ عبدُ الله باشراحيل نفسَه حين عزم على استيعاب ماهيّة الكون في ما أسماه بقصيدة البيت: هل فضاء البيت الشعريّ يتسع إلى الرؤى الشعرية الحاضنة؟

منذ القديم كان الإشكال مطروحا، وحين وضع ابن خلدون مقدمته في علم العمران، وصيّرها موسوعة لمنظومة المعارف، تعرّض في الفصل السادس والأربعين من بابها السادس إلى «صناعة الشعر ووجه تعلمه». وما أن عرّفه على الإجمال في مطلع الفصل حتى ثَنّى بالقول: «وهو في لسان العرب غريب النزعة، عزيز المنحى، إذ هو كلام مفصّل قِطعا، متساويةً في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة من هذه القطعات» ثم يؤكّد مرة أخرى بالقول: «وينفرد كلّ بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلامٌ وحدَه، مستقلّ عما قبله وما بعده، وإذا أُفِرد كان تاما في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقلّ في إفادته».

نحن إذن أمام شعريّة من نوعٍ استثنائيّ، ولا مجازفةَ في أن نقول إن فلسفة الشعر عند العرب تقومُ على البنية «الذّرّيّة» حيث النواةُ المركزيةُ هي لبّ الخلية الواحدة المتكاملة بذاتها. ولكنّ الأعجب والأطرف هو أن يضع ابن خلدون إصبعَه على موطِن الإبداع، فهذه السمة الانفرادية في بناء الشعر هي التي تحوّل صناعته إلى إعجاز فرديّ، وها هو يؤكد جازماً: «والشعر من بين الكلام صعبُ المأخذ على من يريد اكتسابَ ملكته بالصناعة من المتأخرين لاستقلال كل بيت منه بأنه كلام تامّ في مقصوده، ويَصْلح أن ينفرد دون ما سواه، فيحتاج من أجل ذلك إلى نوعٍ تلطّفٍ في تلك الملكة حتى يُفْرَغ الكلامُ الشعريّ في قوالبه التي عُرفت له في ذلك المنحى من شعر العرب».

من أجل ذلك اهتم النقاد بهذه المهارة التي يأخذ بعضُ الشعراء أنفسَهم بها، وهو استفراغُ الأغراض في «قصيدة البيت». ومما لا مِراء فيه أن الشاعر الذي يقتحم هذا المجالَ من الصياغة كأنما يَرْكب

مطيةَ لزومِ مَا لاَ يَلزم، ولا يأتي شيئاً من هذا الكد والعناء إلا من استأنس مِن نفسه موهبةَ «الإفضاء اللَّحْظَوِيّ».

لقد سبق للأديب الليبيّ خليفة محمد التليسي أن جمع من تاريخ الشعر العربي مختاراتٍ من هذا الباب نشرها في كتاب بعنوان «قصيدة البيت الواحد» (١٩٨٣) وقدم لكتابه بدراسة دافع فيها عن نظريةٍ مَهْما خالفناه فيها فإنها تظل مؤثرة بإغراءاتٍ تاريخية ونقدية. فقد ذهب إلى أن «الأصل في الشعر العربي هو البيت الواحد، وعندما كان الشاعر العربي القديم يرسل البيت الواحد ليعبّر به عن لحظته الشعرية لم يكن يواجه أية مشكلة تعبيرية. فقد كان البيت والواحد يعبر عن حاجته، ويستوعب اللحظةَ الشعرية التي يعانيها بكل أبعادها» ويرى أديبنا هذا أن ذلك قد مثل حقبة تاريخية مستقلة وأن القصيدة قد نشأت تالية للبيت: «ثمّ جاءت القصيدة وجاءت معها مشكلاتُها التي لم يكن يعانيها الشاعر الأول، شاعرُ الفطرة والطبع، ومع ذلك ظلت نفسُ الشاعر ترتدّ إلى جذورها وأصولها، وظل البيت هو المحور الرئيسُ في القصيدة، وظل الذوق يرجع في أحكامه القائمة على المقارنة والموازنة إلى هذا البيت الواحد».

* * *

ما يعنينا في سياقنا هذا هو أن إقدام الشاعر عبدِ الله باشراحيل على تأليف في ديوانه «بيتُ القصيد» هو دليل على انخراطه في منهجِ «كثافة» القول الشعري، ودليل على تسليمه بهذه الشعرية «الذّرّيّة» حيث الفكرةُ تتشكل في نواةٍ صغرى يُصنع بها المعنى المتكامل.

كان الشاعر عبدُ الله باشراحيل يصوغ معانيَه في ومضاته الشعرية، وكان يبثها على رِسْل الخاطر وعفو البديهة، وفي هذا تَكْمن

تلقائيته الإبداعية، وقد سبق أن قلنا إن الرجل تلقائي في عواطفه وفي انفعالاته، وإنه يريد الصدقَ ويغالب الزيفَ، بل لعله يعتبر المجاملةَ الاجتماعية ضربا من الزيف إذا أدت إلى إخفاء الحقيقة على من يَعْنيه إجلاءُ الحقيقة، وحيث إن الأدب صور ة من الأديب، والشعرَ مرآةٌ للشاعر، والنصَّ أشعةٌ تنعكس على صفائح صاحبه، فإن «بيت القصيد» هو بمثابة مادّةٍ خام إذا أدخلناها إلى مختبر التحليل أَسْلمتْ لنا أعمدتَها المعمارية المتخفيةَ.

* * *

فأول ما نشتقه من هذا المعدن الشعريّ الخام هو قضية الانتماء الحضاريّ. إن عبد الله باشراحيل مؤمن بأمته في أعماق الرّميم: مؤمنٌ بتاريخها، حزينٌ لحاضرها، مشرئبٌ نحو مستقبلها بتفاؤل فسيح، وهو مُصرٌ على الرؤية الاستشرافية البيضاء حتى لَتَقول إنه مَهُوس بالأمل.

لعل نقطة البداية عنده ـ في هذه الخانة الدلالية الوّلود ـ هي الصلة بين الماضي والحاضر، وهي الأمانة التي حَمَّلنا التاريخُ إياها:

عَـــهِـــد المـــاضي إلى حـــاضِرنـــا
بـــانـــتــصـــارٍ لم يَـــزَلْ يَـــذْكـــرنـــا

(ص ٢٢٢)

وتستبد بالشاعر فكرة الانقلاب التاريخي، وكيف آل الأمر بالعرب من حال إلى حالٍ مباينةٍ بقدر مبايَنَة الضد لضدّه، وهو يصوغ رؤيته دونما لجوء إلى رمزية شعرية خاصة، وإنما سبيله الخطاب المباشر، الموغِل في المباشَرة، ويكفي أنه بناه على فعل الأمر كي يَخْلص السامعُ ـ أو القارئ ـ بالوصية عن طريق التدبر الذاتي:

اِقْــرإ الــتــاريــخَ عــلْــمــاً وفِــطَــنْ
وتــبــيّنْ كــيــفَ وَارَانــا الــزَّمَــنْ

(ص ١٨٤)

والمواراةُ هنا غير المواراةِ التي جرى بها العرف في الاستعمال اللغويّ، إنها اللفظة المتلابسة: كأنها تَحْكم على الأمة بدخول مثواها الأخير، والإيحاءُ بالغُ التأثير: يخاتلك بسكينة القبور ووحشة المَدَافن. وهذا دَيْدنُ الشاعر في التفريج عن الكَرَب النفسيّ المتأتي من الأفول الحضاريّ، وشبح الموت هو مُحلّق في الغيوم المتدنّية:

ومــاذا ســوفَ نَــنــتــظــرْ
وشمــسُ الــغُــرْبِ تُحْــتَــضَرْ

(ص ١٨٥)

ولكن عبد الله باشراحيل لا يفتأ يغالب القنوَط حتى ولو لم تتراءَ له آفاق الخروج من نفق التاريخ في المنظور القريب:

سَيُصيب أمَــتنا الــشَّــتَــاتْ
وتَــعــودُ يــومــاً لــلــثَّــبَــاتْ

(ص ١٦٩)

ولفظ الشّتات في قاموس شاعرنا شديدُ الإيحاء، هو يقْدح شرارة التداعي: يبدأ باستدعاء الصدَى الذي يحكي قرْعَ الأصوات ثم ينتقل إلى توليد الدلالات بعضِها من بعض، وها هو يحوّلُ عدستَه الواصفة الكاشفة فينعَى على العرب ضياعَ وحدتهم اللغوية. يبدأ بهذه الحقيقة العارية:

هِـيَ الـلَّـهَـجَاتُ في شعـبِ الـشَّـتـاتْ
ومــرجِــعُــنــا إلى أمّ الــلُّــغــاتِ

ثمّ يثنّي مباشرة بالنعي في مدى التاريخ مضمّنا انهيار الركن الأساسيّ من أركان معمار الهُوية، وهو العماد اللّغوي:

إنْع العروبةَ في مدى التاريخ انْع
فلعلَّ من يبكي ولو من غيرِ دَمْع

(ص ٧٢)

ولا يتردد في الإفضاء بلحظةٍ تأملية هي على غاية من الاستيعاب الكليّ، إنه يتخذ أسلوب الصورة المتراكبة للإدلاء بموقفٍ يتصل بالتعدد اللّغوي، ولكن يضمّن مقاصدَه أكثرّ مما يصرح بها، فيضفي على بيته الشعريّ نغما سَلساً ينساب رَقرَاقا، زادَه البحرُ البسيط إيقاعاً، وتظل ـ مع ذلك ـ دلالته متوارية مخاتلة:

هَـذِي الحروفُ صدَى أصواتِها الْبَشَرُ
هيَ اللّغاتُ من العلمِ الذي نَثَرُوا

(ص ٧٢)

ولكنَّ للشاعر مرجعا ثابتا، إنها الفكرة التي تقوم مقام «اللازمة» في كل ما يخطّ ويحبّر، هي الإيمان بمصير الأمة وبعودة مجدها التليد:

ستُولدُ أمةٌ لُلمجد يوماً
ويَنبْض قلبُها جهداً وعزماً

(ص ٢٣٧)

وبناءً على هذا المقصد الأسنَى سوَّى الشاعر ـ منذ مقدمة ديوانه ـ المبدأَ التفاؤليَّ الذي لا محيد له عنه: «وأكون بذلك قد أعلنت من جديد أنّ الخلق والإبداع والتجديد لن يقف بهذه الأمة التي كان ميلادُها في انبثاقات النور لتَحْمل مشاعل التنوير وتحاور الزمانَ بغية

الوصول إلى اكتشاف الدهشة الوجودية... بترسّم أهداف العقل الخلاق في استجلاء بعض حقائق الوجود».

* * *

بين خمائِل هذه الرياض الشعرية المزروعة على بساط الطبع السجيّ بوسع الناقد المستكشف أن يشتقّ الدعامة المؤازرة لتلك التّيمَة المرجعيّة الأولى، وهي مبثوثة بثاً في النسيج الشعري بين لُحمته وسَداه. فالشاعر عبدُ الله باشراحيل ينتابه الوعي العميق باختلال التوازن في هذا الوجود، وما أن يحدّق ببصيرته في المشهد الدولي حتى يَثِبَ وثبته الشعرية الغاضبة. إن الشاعر يغادر هنا دائرته الفردية، وينزع عن نفسه جلباب الأنانية الذاتية، وهو ما يَرْكن إليه جمعٌ فائض من الذين لم تقسُ الحياة عليهم قسوة الإمساء والإصباح.

إنه الكائن الملتزم الذي لا تُلهيه حياته الفردية عن احتضان الشأن العام ومعانقته بضغطة حميمة موجِعة.

إنه الوعي بالعِداء الخارجيّ المسلَّط على أمة العرب والمسلمين، وما هو إلا مظهر من مظاهر العسف المسلَّط على «شعوب العالم الثالث» التي أودى بها العابثون (ص ٢٠٥) ومن شدة وطأة الجبروت يتوعد الشاعر طغاة العالم بنهايات تأتيهم في يوم الثأر الأكبر، «ثأر كل العباد» (ص ١٥٤) وليس الصبر على «مُرّ الحياة» إلا مرحلة من مراحل إنضاج الذات الجماعية على مسار التاريخ:

شـعـوبٌ تَـرْتـضي مُـرَّ الحـيـاةِ
لـعـلَّ اليسر بـعـدَ الـعـسرِ آتِ

(ص ٢٢٢)

وإلى حالة الانخذال التي حَشَر التاريخ فيها أمة المسلمين بكل

ثقلها العدديّ «مليار مسلم ومسلمة» (ص ٢١٠) ينضاف السيف المسلول الذي طلع على الناس حديثاً، وهو هذه التهمة الجاهزة التي أصبح الآخر يسوّقها كالمُنتَج الصناعيّ المعلّب على مشارق الأرض ومغاربها حيثما كان عربيٌ، وحيثما كان عربيّ مسلم، وربما حيثما كان مسلم. إن الشاعر يستنفر قواه مستصرخا شعوب الأرض وهي حائرة تنوء تحت وطأة السيف المسلول (ص ٢٠٥) ويريد أن يُرسل صوته مقارَعةً بالحجة التاريخية من هذه الأمة التي أنجبت أفذاذا خدموا الإنسانية قاطبة، ومن بينهم العلاّمة ابن سينا الذي فَتَق مغالق الفلسفة وكشف عن أسرار الجسم الإنساني بتبحّره في علوم الطب والتشريح، وما كان منه إلا أن وضع مدونتَه الكبرى «القانون» وما كان من حضارة الغرب إلا اعتمادُه كلياً في نهضتها فظلّ هو المصدرَ الأول لعلم الطب إلى أواسط القرن الثامنَ عشرَ في كافة الجامعات الأوروبية:

وَضْــــمــــةُ الإرهــــابِ فــــينَــــا
أم تُــــرى مِــــنّــــا ابــــنُ سينَــــا

(ص ١١٩)

ويدور الزمنُ دورته، ويؤول الأمر بالعرب إلى اتقاء الآخر وهو يستسهل أمرهم فيسومهم زُهدا وخَسفا:

بِــتْنَا يحِــذّر بــعــضُــنــا بــعــضَــا
مــمّــن يــســومُ شــعــوَبــنــا بُــغْــضَــا

(ص ٢١٠)

و لا يكتفي الشاعر عبد الله باشراحيل برسم اللوحات العامة في اختلال توازن العالم، وإنما هو يسافر بعيداً في جُرأة التخصيص،

ويعيّن صاحبَ الجناية الكبرى: إنه «أمريكا» حسب قاموسه الشعري. فتراه يعرّض بها تعريضاً ساخراً باعتبار أنها تملك «الكنزَ المخصبَ» في إشارة ذكية إلى معدن اليورانيوم الذي يتم تخصيبه لاستخراج الطاقة التي تفجّر الذرّة (ص ١٣٩) ثمّ يشير إلى جبروتها الذي دفع العالم إلى اتقائها والحذر منها وذلك في مقطوعتين متتاليتين حَملت الأولى عنوانَها بذاتها: «أمريكا تثير الشعوب عليها» (ص ١٥٩) وعَطفت الثانية بعنوان مجانس: «على العالم الحذر» (ص ١٦٠) وهكذا يشتق صورة مركبة من السلاح النوويّ ليرد به تهمةً بتهمة:

الـــــســـــلاحُ الــــنّـــــووِيْ
صــــار إرهـــابَ الـــقَـــوِيْ

(ص ١٦٠)

ثمّ يطوف الشاعر بأضْرُبٍ أخرى من الصور يَلفّ فيها على التواطؤ الفظيع بين الولايات المتحدة والكيان الصهيونيّ:

لِـصُـهـيـونَ كـلُّ المـوبـقـات حـلالُ
ولـلـعُـرْبِ نحـو الانحـلالِ مَـآلُ

(ص ١٥٩)

معقبا بعد ذلك مباشرة على ذاك التقدّم التكنولوجيّ الهائل الذي يمتد إلى «الفضاء» بقدر ما يمتلك أدواتِ «الفناء» ويجعل الشاعرُ بين اللفظين رِباطا شعرياً هو رباط تصريع البيت (ص ١٥٩) ولا شك أنه إلى أمريكا يشير حينما خاطب ـ على الإطلاق ـ ذاك الذي «يبيح صوتَ القنابل «فيقضي بها على «صدَى البلابل». إنها الإشارة إلى خِيار الحرب كما لم يَتَشبثْ به أحدٌ بعد النازيّة إلا الإدارة الأمريكيّة على يد جورج بوش. لذلك لم يتردد شاعرنا في تأييد مبدإ

المقاومة على أرض العراق بموقفٍ شهمٍ نبيل، ونحن نعلم كيف انخذل كثير من المثقفين في هذا السياق الأليمٍ، يقول صاحبنا:

كــلُّ مَــن جــاء بجـيـشٍ في الـعـراقْ
فَـلَـهُ مـن قـسـمـة الخـيـل الـعـتـاقْ

(ص ١٨٣)

ويزداد الموقف صفاءً ومتانة بحكم سلاسة العبارة حتى لكأنها «نثرّية» مُرَسلة على عَواهِن الخاطر: بلا تذويقٍ وبلا تنميق، إنها الشعرية «المباشِرة» في أبسط وظائف التداول اللغوي. وفي قُبالة هذه السَّلاسة المنسابَة تقوم شعريةُ البيان بكل أدوات الإفصاح:

يــا قــدسُ يــا شرف الــعــروبــةْ
يــا قِــبــلــةَ الــدّيــن المــهــيــبَــةْ

(ص ١٨٢)

إن البيت يحكِي لك رجْعَ الصدَى يأتيك من بعيدٍ كأنه يردّدُ على المسامع نَغَماً تَخَاله منه وهو على مسافةٍ بلاغية شاسعة، لا تفتأ تستهلُّ الصدْرَ حتى يصاحَبِ بِخيالَكَ صوتٌ أنثويّ من بلادِ الأُرز يتأوَّهُ مناديا «يا قدسُ... يا قدسُ» ولا تستقلُّ مدارجَ العَجُزِ حتى يوقظَك نَغَمٌ رحَلَ باكراً كان يشدو على ضِفاف النيل كالعندليب على تُلولِ المُقَطَم، أو كشُحرورٍ يهمس همْسا: «يامُنْيَةَ النفس العليلة» ولكنّ المهارةَ الشعرية عند عبدِ الله باشراحيل أنه يستدرجك بالإيحاء مستنطقا منك «لاَ وْعَيَكَ» الشعريَّ ثم يراوغك بشعريّته المفارقة.

* * *

ومن أهم الأعمدة التي بنَى عليها عبدُ الله باشراحيل «بيت القصيد» تشخيصُ مظاهرِ الوهن التي آلت بأمتنا وبشعوبنا إلى الانحدار

الحضاريّ، وسنصطفي من كل ما جاء مبثوثاً بين لوحاته الشعرية بعضَ المشاهد الوامضة، ومن أسناها ما صَوَّر به انحجابَ العقل وغياب الحرية، وهو الكابوس الذي ما فتئت السياسات العربية تُسدل ستائرَه على واقعنا التاريخي الكليم. إنهم هم الذين فعلوا فِعلتَهم: بِنَا وبأنفسهم:

غـيّـبُـوا الـفـكـرَ والحِـجَـى
وغـشى عـمْـرنَـا الـدُّجَـى

ولا يتردد الشاعر في تسمية الأشياء بأسمائها، وبتشخيص الحقيقة دونما طِلاءٍ ولا مساحيق، فليس من سَبَبٍ تَتيه به نَجمةُ المثقفين كالحصار الذي يمارسه صاحبُ السلطة على الرأي الحرّ:

بـينَ الـرَّقـابـةِ والـرَّقـيبْ
ضـاعَ المـفِـكّـر والأديـبْ

(ص ١٤١)

وتُطل - من وراءِ شعر عبدِ الله باشراحيل - صورةُ اللوحة السوداء في ما يتصل بعلاقة المثقف بالسلطة في واقعنا العربي، فكأنما العِداءُ بين الطرفيْن قد تأصّل، والذي ثَبَّته وأرْسخه إنما هو الساسة لفرط حَذَرهم من أهل الفكر، بل هو حذرٌ استحال ذُعراً وخشية فأفضى إلى كبح الجماح واغتصاب الإرادة، وحيث إن سلاحَ السلطة هو من عالم المادة والمحسوس فما بوسع عالم الرمز والمجردات إلا اجتراحُ الألم واحتمال العسف:

كـلّ أهـلِ الـفـكـرِ عُـزّلْ .
سُـلِـبُـوا الحـقَّ المُـؤثَّـلْ

(ص ٢٣٦)

إن شاعرنا متعلقٌ بالعقل كأشدّ ما يكون التعلق، ولعله يَعْزو كلَّ أسباب تخلف العرب حضاريا إلى تعطل وظيفة الفكر، وكثيرةٌ هي السياقات التي يُشيد فيها بنبراس العقل. فالعقول المستنيرة - حَسَب عبارته بنصها - هي شمسُ التدبر والبصيرة. (ص ٤٩) من هنا جاءت دعوته الحالمة، هو الحلم الجميل الذي تألّق به أفلاطون، وتألق به بعده أبو نصر الفارابي حين استشرف انبعاثَ المدينة الفاضلة على أيدي العلماء. شاعرُنا عبدُ الله باشراحيل يَصُوغ حلمه الشعريَّ وهو في أتم لحظات الوعي السياسي والحضاري، لذلك يستدعي رؤياه من بعيد:

هـلْ نَـرَى يـومـاً لأهـلِ الـفـكـرِ دَوْلَـهْ
شـعـبُـهـا الـنّـابـغُ يَـسـتـلـهـمُ عـقـلَـهْ

(ص ١٣٦)

ثم كأننا به قد رأى جنينَه مولوداً، فيافعاً، فَمتسامقاً، وراحَ يخاطبه: مستنجداً به، مستنفراً إياه:

دولـــة الـــفـــكـــرِ تـــعـــالَيْ
نُـــشَـــعِـــلِ الـــغُـــرْبَ لآلِي

إنه معنًى متردِدٌ بكثافةٍ عالية، يأتي تحت أسماءٍ متنوّعة، هو «دولة العلم والأدب» (ص ١٩٠) وهو بحرُ العلومِ كمحيطاتٍ شطوطُها روّادُ العلم وأعلام الأنام. (ص ٦٦) وعلى ذلك تنعطف صورةُ المفكر الفيلسوف الذي إذا «تفكّر أو تدبّر أو تأمّل» ثم «حدّق في الكون» وَجَدَهُ «أجمل» (ص ١٩٩) ثم تتألق الصورة الشعرية في نداء مجازيٍّ عطوف:

آمـــالـــنَـــا أحـــلامَـــنَـــا أيّـــامَـــنَـــا
صُـــوني صَـــدَى الـــتـــاريـــخ في أقـــلامِـــنَـــا

وهذا البيتُ من أمتن ما تتماسك فيه مقوّماتُ البلاغة الإيحائية، ومِن أوقع ما تتكاثف عليه مكوناتُ اللوحة الفنية، فالمشهد شديدُ الترابط، بالغُ التعقيد، ومع ذلك يأتي البيت الشعري سَلِساً مُنْسابا، وسحرُه كامن في أنه يُلهِي السامعَ بسلاسته عن أن يقف على مكوّناته: فالآمال والأحلام والأيام ثلاثُتها في موقع النداء، ولكنّ الأمل مرآةٌ للرجاء في اليقظة، والحلمُ صورةٌ للأماني تُرى في المنام، والأيامُ رباط يشدّ بين اليقظة والنوم، ولكن الأبلغ بعدئذ هو أن تنقلب الأدوار فتتبادل الأطرافُ وظائفها: فالأصل أن يكون التاريخ هو الذي يصون الآمال والأحلام فإذا بالشاعر يحثّ الآمال والأحلام على أن تتولّى هي صيانَة التاريخ، ثم ينتهي المشهد بالقفلة الحاسمة: شرفُ القلم أن يكون شاهداً على التاريخ وعلى الآمال والأحلام.

* * *

ربما لو رمنا أن نبحث عن سياقٍ يمكّننا من اختيار هذه الدعوة إلى رجحانِ العقل لَعَثرنا عليه في خانةٍ دقيقة للغاية، فالشاعر عبدُ الله باشراحيل يمزج الأغراض الشعرية مزجا لطيفا: بين الفكر والسياسة والثقافة. وفي تضاعيف هذه «الألفية» من «بيت القصيد» ينبثق موضوع التسامح ـ في دلالته المطلقة ـ كخيار يعلنه الشاعر، ومن أبهى تجلياته أن يوازيَ المرء فيه بين أبناء الديانات في احترام متبادل أبيٍّ. إن الشاعر ينخرط في مواثيقَ عدةٍ: ميثاقِ حوارِ الأديان، وميثاق تواصل الثقافات، وميثاق التنوع البشريّ الخلاق. ففي سياقٍ واحد على مسافةِ بضعةِ أبيات (ص ١٣٥ ـ ١٣٦) نقرأ في بيت القصيدة:

إنهـــا آيـــاتُ ربِّ الـــعـــالمـــيـــنْ
إنـــه الـــقـــرآنُ نـــورُ المـــســـلـــمـــيـــنْ

إنهـــا الـــتـــوراةُ تـــبـــيـــانٌ مـــقـــدَّسْ
نهـــجُ إبـــراهـــيـــمَ في مـــوسَى تـــكـــرَّسْ

عـيـسَى ابـنُ مـريمَ مـا وفَّـاهُ تـبـجـيـلُ
هـــو المـــسيحُ وفي يُمْـــنـــاهُ إنجـــيـــلُ

إن هذا الفيض من التسامح الخالص هو الذي يطبع شعر عبدِ الله باشراحيل بتلك النكهة العابقة من الجمال الرومنسيّ، والذين عرفوا الرجل يدركون أن تلك سمةٌ من سماته: عَطوفٌ وَدُود، متحِفّزٌ وثّاب، صبور بقدرِ الحدودِ التي يرتضيها لنفِسه، شديدُ العُزوف إذا انتُهكتْ حدودُه، يَضيقُ بإرادةِ الآخرين، يتبرَّم من الرَّغبات الوافدةِ إليه لأنّ الرفضَ عَصيٌّ عليه. من هذا كِلّه تَتَشكل صورةُ الالتحام بين الشاعر وشعره، لذَلك تراه يُناجيه، ولا يتكتّم على ما يَطبَع علاقته بفنه من توترٍ انفعاليّ شديد، ولربما كان السرُّ في ذلك أنه لا يُطيق من شيطان الشعر أنْ يغالِبَه أو يتمرَّدَ عليه:

يـا شـعـرُ أهـجـوكَ أمْ الـقـاكَ تهْـجُـرُني
وأنـتَ أجـهـدتَـني فـانـسـابَ مـكـنـوني

(ص ٢١٨)

قـد تـركـتُ الـشـعَـر مـن بـعـدي يـغِـنّي
دُلّـــنِي أنـــت عـــلى فـــنّ كَـــفَـــنّي

(ص ١٣٤)

ويظل الجسر مكينا بين عبدِ الله باشراحيل وشيطانِ القوافي،

وما لا مِريةَ فيه هو الانصهارُ الكامل الذي يستشعره صاحبنا بينه وبين الشعر: كأنه الحلولُ من هنا وهناك، الشعرُ يَذوب في مختَبَر الإجلاءِ بكل فاعليةِ الكيمياء اللغويّ، والشاعرُ ينغمس في الشعر كما لو أنه الترتيلُ في محْراب الكون بكل سِجلاّته. ولهذا الانسيابِ سحرُه البالغ، وفيه من العَبَق الرومنسيّ بعضُ الأريج، ولم يكن عجيباً أنْ يَجعل الشاعر خاتمةَ ألفيته بيتا يَفتح به أبوابَ كلّ المقاصد من حيث يَقْفل به «بيت القصيد»:

ألــف بــيتٍ مــن جِــنــاني صُــغــتُــهــا
بــالــسَّــنَــا والحــبّ قــد لَــوَّنْــتُــهَــا

(ص ٢٤٣)

ولم يكن جزافا أن اختار الشاعر هذا البيت بالذات كي يجعله على الصفحةَ الخلفية من غلاف الديوان، ويزيد في بلاغة الدلالة إيحاءً وتشفيرا إخراجُه إياه مصوَّراً بالحروف التي يخطّها قلمُه بنفسه.

يروِي الشاعُر ويروِي شهودٌ معه أنه كان عند أحد أجلاّءِ القوم فسأله عن النَّسَب الذي بينه وبين أشعاره، فأجابه على البديهة: «إنه تماما كالنسب الذي بينك وبين أبنائك، أليسوا من أصلابك بقدر ما هي أشعاري من بناتِ أفكاري». ولكنَّ القول خدّاع، واللفظَ جَموح، وخشيَ الشاعر من زهْو الكلام وتَيْهه، فارتجل ـ على حرارة اللحظة ـ قَصيدةً أفحمتْ. ذاك ديدنُ الشاعر: يَحمل كيانَه بيده، ويتّخذ من الوجود مرآةً لذاته. يَعْشق السفَرَ، ويجوب الأرض ترحالا، يسيحُ في المكان متوجِسا من ألم الكيان، يتأذّى أمام الصمت، لا يُطيق الأرواحَ الخرساءَ، ولكنه يتمادَى مخاطبا نفسَه بإصرار:

أَجْـهِـدْ حـيـاتَـك تِـرحـالاً وأسـفـارًا
واسـتنطِـقِ الـعُـمْـرَ أحـداثـاً وأسرارًا

(ص ١٧٦)

ويظل يتحسَّس، وحَذَسُه بين يديه إذا اطمأنَّ يوماً أخذته الهواجسُ أياماً، فالدّنيا مزروعةٌ بالألغام، والكَدَر غالبٌ على صفائها، والحذر مطلوبٌ، والإيمانُ بالقدر عافيةٌ تَطِيب بها الأنفسُ:

نـفـوسٌ تخـالُ الأرضَ بَـرَّ أمـانِ
تَـرُودُ غِـمـارَ الـدهـرِ وهـي تُـعـاني

(ص ١٥)

ونفهم جيداً - وملامحُ الشاعر هي هذه، والصلةُ بين النص وصاحبه هي هذه - كيف تَنْجرح النفسُ الأبيّة عند اختلال سُلَّمِ القيم، وكيف تنوءُ المروءةُ بخِداعَ اللُّؤماء:

ورُبَّ أحـبَّـةٍ هـجـروا الـدِّيـارَا
وقـد مـلُّـوا المَحَـبّـة والجِـوارَا

سـقـيـتُـهـمُ دمـاءَ الـقـلـبِ قَـطْـراً
وبـعـد شرابهـم جَـرَحـو الـوَقَـارا

أُشيدُ لهـم قـصـوراً مـن نـضـار
وأيـدِيهـم تُهـدِّمُـهـا جِـهَـارَاً

(ص ٢٥)

* * *

عندما نَعَتَ أدونيس شعريةَ عبدِ الله باشراحيل بأنها شعريَّة متوثّبة - وقد أسلفنا القولَ في ذلك - فلا شك أنه أحسَّ بالسّمة الفارقة في هذا الفيضِ الفنيّ الغزير، وأدونيسُ بلا أدنَى ريبٍ قد

أرسل حكمَه من موقعه كذاتٍ شاعرة، ولم يُرسله من موقِع الناقد المتفحّص لمكوّنات العنصر الشعريّ في أدقّ خصائصه البنائية. هنا قد يأتي دور الناقد ليشخِصَ - بالتحليل النصيّ - ذاك الاستشعارَ الذي ينتاب المبدعَ ولا سيّما إذا كان في حجم أدونيس، وكانت له قامته المتسامقةُ فكراً وشعراً.

في شعر عبدِ الله باشراحيل خصيصةٌ لافتة، قد تكون هي التي دفعته إلى امتطاءِ صهوة البيت القصيد، لأنها «لَحْظويّةٌ» خالصة، تتأبَّى على نمطيّةِ البناء المستطيل، تمكّنُه من إرسالِ خواطرِه مبثوثةً بثّا أو مقذوفةً قذفا، فيها اقتناصٌ شديدُ الوقع، هذه الخصيصة هي «التناص الذاتيُّ فبعض شعرِه يَحْكِي الصدَى من بعضِ شعره الآخَرِ، وهذا المكوِّنُ الصَّوْغيّ يلتقطه الناقدُ بمِلقاط الكشف الأسلوبيّ. ولئن اقتضى ذلك رصدا استقصائيا حتى تَثْبت كفاءتُه التفسيريّة فإنه لا مانعَ من ضرب شاهدٍ وجيزٍ يؤدي وظيفةَ المِنوال الذي قد يَنْسج عليه الآخرون إذا تفرَّغُوا له بالكلية.

سننطلق من أنموذج يقتصر فيه الإلهام على ترديد الصدى، فللشاعر في ألفيته الشعرية هذه بيت بناه على حرف اللام المتحرك المفتوح مُشْبَعاً ومُرْدَفاً (ـالاً) واتخذ له صفة «الربيع» عنواناً يحدد غرضَه المضموني:

جَمَـعَ الحُسْـنُ في الربيـعِ جَمالاً
لـوّنَ الأرضَ فـتنةً وجـلالاَ

ثم - على مسافة منه - يأتي بيتٌ كأنه صداه: قافيتُه هي ذاتها بكافة عناصرها، والموضوعُ من أشد المواضيع التصاقا بالأوّل وهو «الخيال» حَسَب تحديد الشاعر في صيغة العنوان، يقول فيه:

سابحٌ كالغيمِ فكراً وسؤالاً
يَرْسم الآمالَ طيفاً أو خيالاً

(ص ١٥٥)

وتطفو على سطح الملفوظ لوحةٌ مزدوجة، فيها التداعِي الرباعيُ في ما بين الجمال والجلال والسؤال والخيال، وهي الأركان الأربعةُ التي تقوم من الاستلهام الرومنسيّ مقامَ الشرط الواجب الكافي، وفيها التجانسُ الإيقاعيّ الذي هو تماثلٌ نصفيٌ لأنه يتحاشَى التطابق الكليِّ، فالبيت الأول جاءَ على الوافر والثاني على الرَّمَل فقامت صيغةُ (فاعلاتن) كالحلقة الواثقة بين الجسرين.

ولكن مثالاً آخر قد يصلح أنموذجاً بارزا يُؤازِرُ ما صادرنا عليه من تشخيصٍ نقدّي أسلوبيّ لهذه الصفة التي أطلقها أدونيس على شعريّة عبدِ الله باشراحيل حين نعتها بالمتوثّبة. إنها شاهدٌ على ما نصطلح عليه - بغير قاموس أدونيس وبغير فرضيّاته الوصفيّة - بالتناصّ الذاتيّ أو التناصّ الداخليّ، وذلك حين يكون النص الشعريّ بعضُه يستدعي بعضا، وهي اندفاعات كثيراً ما تعتمل داخل طبقات اللاّوعي الإبداعيّ، ثم تمرّ غائمة من وراء الذائقة لدى المتلّقي، ولا يُخرجها من سجوف الحسّ الغائم إلا التبصُّر المتأنّي لدى الناقد النصيّ.

إن المثال الأنموذجَ يأتي في سَنَم بنيةٍ هرمية سنكتفي بالتلميح إلى أضلاعها ثم نأتي إليهِ وقوفا. فلقد أسلفنا أن عبدَ الله باشراحيل يضع على كلّ بيت أو مقطوعة عنوانا يختاره غالبا من صميم المضمون الدلالي، ويختاره أحيانا من بعض ألفاظ التركيبة اللغوية التي ينبني عليها البيت. وهو إذ يُرْسل الخاطرَ الشعريَّ على سجيَّته تَرى عناوينَه

تتوالج في أرجاعِ الصدى، وهذا ملمحٌ لافتٌ يستحق الفحصَ والتشخيصَ، ويستحق التحّريَ الأسلوبيَّ المتأنّيَ، ذلك أن صياغة العنوان تمثل لحظة تختلف عن لحظة الإفضاء بالشعر، لأنها تتوفر على وعيٍ وإدراك لا تتوفر عليهما بالضرورة لحظةُ الإبداع، فالشاعر وهو يصطَفي عنوانا لشعره كأنما يتقمَّص ـ في تلك البرهة ـ لَبُوسَ الناقد. وها هو يعاود الصيغ بين مسافةٍ وأخرى من مسافات النص.

إن هناك تِيمَاتٍ تستبدّ بذاكرة الشاعر فتطفُو على سطح الشعر ثم تَبرز إلى العنوان، فلنتأملْ فيها بعضَ الوقت من خلال العناوين الكاشفة مُدِلّين على مواطنها من بيت القصيد حَسَب ترقيم الصفحات:

يتحدث عن (الظلم ـ ١٤) وعن (الظالم ـ ٤٦) وعن (المظالم ـ ١٠٥) و(القلب الظالم ١٢٣) وعن (المظالم ـ ١٤٢) مرة أخرى، وبعدها يتناول (الزيف والظلم ـ ٢١٧) وكذلك (مصارع الظَّلَمة ـ ٢٣٥) وخلال كل ذلك يتناسج النص عن طريق (الجور ـ ٢١) مرة أولى ثم مرة أخرى (ص ٤٤) ويتناسج أيضاً بواسطة (التصدي للطغيان ـ ١٠٩) و(ذهول الطاغية ـ ١٠٩) و(عصر الظلام ـ ١٢٦) ثم (العسف ـ ٢٤٣).

ويحدثك الشاعر عن (الآمال ـ ٣٣) وعن (عتاب الأمل ـ ١١٦) وعن (الآمال ـ ١٢٤) كرّة أخرى، ثمّ عن (خيبة الأمل ـ ١٣٠) فعن (الأمل ـ ٢٢٣) ثم أيضاً عن (الأمل ـ ٢٤٣).

ولكن الأنموذج الأوفي لهذا الصدى الحاِكي الذي يجسِّد التناصَّ الداخليَّ أجملَ تجسيد، والذي قد يُرْوِي ظَمَأ أدونيس في ما أطلقه من سمة التوثب، سنعثر عليه في خانةٍ أخرى عسى أن تكون هي واسطةَ

العِقد في شعرّية عبد الله باشراحيل لأنها تنهض بهمة الوصل اللاحم بين المضمون الدلالي والشكل الأدائي، أي بين المعنى والمبنى.

في بدايات الديوان يطالعنا بيتٌ ذو إيقاع نغميّ، يستوحي فيه الشاعر شيئاً من أدب الشكوَى متظلّما من الدهر، فَيعَمِد إلى تصوير التضارب بين أحلام الإنسان في هذا الكون وما يسخو به الوجود عليه، وقد أخرج المعنى بتجسيدِ الدهر وإلباسه صفةَ الغدر وإخلال العهد، فيقول:

ومـا لـلـدَّهـر لا يَـرْعَـى الأمـانِي
يـقـلّـبنا عـلى جَمْـرِ الـثّـوانِي

(ص ٣٤)

وقد أمعن البيت في بث الشّجَن بواسطة صيغة الاستفهام التي تمَحّضَتْ لتأكيد النفي، وهذا ما أشاح على عَجُزِ البيت شيئاً من ملامح الشماتة يحترفها الدهر في تعامله مع الإنسان.

إن هذا البيت قد انبنَى على ركيزتين مثَّلتَا دعامتيْه في سبْك القالب، هما العَرُوضُ والضَّرْبُ، واللفظتان جاءَتَا متطابقتين في الميزان الصرفيّ: الأماني والثواني، وكذلك جاءتا متجانستينْ في تناظرٍ تام بين الحركات، وكلها فَتحات، وبين أَمْدادها قِصَراً وطُولاً.

وعلى مسافةٍ من هذا السياق يُطِل علينا بيتٌ آخرُ نحن على يقين قطعيّ أنه صدى مباشرٌ يحكي - في غَيَابات اللاّوعي الشعريّ - أرجاع البيت الأوّل في الدلالة كما في البناء:

الـشـوانِي تُـضيئنا بـالأمَـانِي
كـالمـصَـابـيح في ظـلامِ الـزَّمـانِ

(ص ٨٣)

أفلا تَرى معي هذا التداعِيَ وكيف احتلت فيه الثواني صدارةَ البيت بعد أن كانت في مقام الضرب في البيت الآخر، وكيف استبقَتْ المكانَ لتجعلَ الأمانيَ تاليةً لها يتوسَّطهما فعلُ الإضاءة، وكلتاهما في مقامِ فاعلِ الفعل، تتآزران على بثّ النور في نفوس الناس وهم يقاومون ظلام الدهر، وتتألف الحبكُة الشعرية في الفصل بين الثواني والزمان، والحال أن الأُولى ما هي إلاّ الأجزاءُ التي يتركّب منها الثاني، فما الثواني إلا أجزاءُ الزمن الفيزيائيّ المتعاقب، وبناءً على هذا قام البيت على تقابلٍ جديد، ومطلعه الثواني وخاتمتُه الزمان، وهما متماهيان في الجوهر، متعارضان في الفعل: الواحدُ يضيء والآخر يظلم، وليس خافيا على الذائقة السمعية ذاك النغمُ المتأتّي من أصداء صوت النون في الثواني، وفي تُضيئنا، وفي الأماني، ثم في الزمان.

وتُواصِل رحلتَكَ بين مسالك بيت القصيد فيستوقفك ـ على مسافةٍ أخرى ـ بيتٌ يناجيك لأن فيه استدعاءً لما استقرَّ لديك من إيقاع:

بعضُ الأماني من الأيامِ تكفِيني
وبعضُها لو أَتَى ما عاد يَعْنِيني

(ص ١٣٠)

وإذا بك في حضرةِ حلولٍ شعريٌ على درجةٍ عالية من الخصوصيةِ، فالمفتاحُ هَوَ هُوَ، مادتُه اللغوية هي هذا الثالوثُ الصوتيّ (م ن ي) وعليه تنعطف الأصداءُ بتواترِ الميم والنون بين «الأيام» و«تكفيني» و«ما عاد يعنيني».

وتَمضي على درب بيت القصيد مسافةً أخرى وإذا بك ـ وجهاً

لوجه - أمام رَجْع الصدى يأتيك من جديد، ولكنه مُشْبَعٌ هذه المرةَ بتموّج الترديد، فالمفتاح هو هو: الأماني، واللاّزمة هي هي: الثواني، والرديف الطارئ في الرفقة هو الأغاني:

الأمـانِي بـعـضُ أعـطـارِ الـشـوانِـي
تملأ الـنـفـسَ بـأطـيـافِ الأغـاني

(ص ١٥٨)

وهنا يبلغ التناصُّ - من حيثُ هو تناسج داخليّ - ذروتَه القصوى، ولنتأملْ خيوط التداعيات بصبرٍ وتثبُّتٍ:

أ - بين البيت الأول والبيت الثاني والبيت الرابع:

الأماني - الثواني

الثواني - الأماني

الأماني - الثواني

ب - بين الثالث والرابع:

بعض - الأماني

الأماني - بعض

ج - بين الأول والثاني والثالث

الدهر

الزمان

الأيام

ولكن هذا البيت الرابع يرتقي بتجلياتٍ مجازيّة بالغةِ الإيحاء: فالأعصار منسوبة إلى الثواني وجميعهما محكومٌ بتولده من الأماني

والأغاني قد شُخّصت حتى كان لها طيفٌ يحضر إلى الخاطر ليقوم مقام حضورها. ولكنّ النغميَّة التي تُطْرب بالشجن هي في التماثل الوزني، والصوتي، والمقطعي:

الأماني	الأعطار
↓	↓
الأغاني	الأطياف

ثم: الأماني والثواني والأغاني.

تلك هي أمارات التوثّب: هو توثبُ المعجم الشعريّ داخل النص، وهو أيضاً التناظر المرآويّ بين الأبياتِ القصائد، ولا مجال للشك عندنا في أن النواة اللغوية المُلْهمة للقاموس الشعريّ لدى عبد الله باشراحيل هي هذه الخانةُ الثلاثية من مُعْجم لسان العرب (م ن ي) وها هي تنفجر بمعينٍ متكررٍ مستعاد، وليس جزافاً ما نَزْعمه، فالقرائن عليه متواترة، ناهيك أن الشاعر الذي رأيناه يحكي الصدى بين عناوين بعض مقطوعاته في بيت القصيد، نراه - بوعي أو بدون وعي - يخصّ هذه المادةَ اللّغوية بمنزلة فريدة استثنائية، فالأبيات الأربعة التي أسلفنا تحليلها جاء ثلاثةٌ منها حاملةً لعنوان واحد هو «الأماني» - (٣٥ - ١٣٠ - ١٥٨) وتحمل الرابعُ عنوانَ «الأمنيات» (٨٣) ولكن إشعاع هذه النواة الشعرية يتسللُ وينسرب فتراه متدفّقاً على الضِفّاف، فهذه مقطوعةٌ عنوانها «أمنيةٌ» (٢٠٧) وذاك بيت عنوانه «أتمنّى» (١٤٠) وهنا ثالث عنوانه «أماني الليل» (١٧١) وبينهما رابع عنوانه «المستحيل والأُمْنِيَّات» (١٦٨).

فلو سأل أدونيُس يوماً عبدَ الله باشراحيل عن الشعر مَا يَكونُ لأَجابَهُ: الابنُ نسخةٌ من أبيه والشعرُ صورةٌ من صاحبه.

وَلَسَكَتَ يومئذٍ أدُونيس.

نموذج القصيدة الوطنية

د. شعبان عبد الحكيم محمد

يمتلك الشاعر عبد الله باشراحيل موهبة فنية عالية، وقريحة صافية، وحساً مرهفاً، جعل أداءه الشعرى متميزاً ورائعاً، فهو شاعر أصيل، يتفرد في أدائه، وأدواته الفنية ومبمسه الشعرى، فقد حافظ (عبد الله) على ديباجة الشعر العربى في ما يعرف بعمود الشعر العربي، الذي يعتمد على البيت الشعري ذى الوزن الموسيقى الخليلى، بما له من إيقاع مميز، له جماله الخاص، وألف الأذن له، ويمتاز - أيضاً - بجودة الألفاظ وجمالها، وروعة المعانى وجدتها، واستخدام التصوير القريب المجسد للمعنى، والقافية التي تأتي امتداداً لمعنى البيت، وآخر وحدة موسيقية تضبط الإيقاع، وتكمل المعنى الشعرى في نهاية البيت، وإن نظم مجموعة من القصائد على نظام السطر الشعرى (شعر التفعلية أو الشعر الحر) الذي يعتمد على تكرار التفعلية، ولكن هذه القصائد قليلة وتحصى على الأصابع.

يعد عبد الله باشراحيل امتداداً لجيل رواد الشعر العربي الحديث الذين ساروا على نهج القصيدة العربية، ذات الوزن الخليلى. كشوق وحافظ والرصافى والزهاوى والجواهرى... إلخ، وسار على نهجهم -

(*) الندوة النقدية لشعر باشراحيل بجامعة المنيا، كلية الآداب.

أيضاً - في تصويره لقضايا واقعية، وتدبيج قصائد المديح والمراثى والمناسبات، وإن اتخذ مديحه سمتاً مميزاً فقد مدح الملوك والأمراء السعوديين بالصفات النفسية كرجاحة العقل والشجاعة والعفة والنخوة والولاء للعروبة، ولم يكن يقصد من مديحه مأرباً مادياً، بقدر تغنيه بالصفات الإنسانية في الشخصية العربية التي يتطلع إليها ووجد في هذه الشخصيات نموذجاً للشخصية العربية التي يعقد العزم عليها في الارتقاء بالوطن (مثل الملك عبد العزيز والملك فهد وولى العهد الأمير عبد الله... إلخ).

وقد أعرب عن إعجابه بعبقرية شوقى الشاعرية فأثنى عليه في قصيدة بعنوان (شوقى أمير الشعراء ص ٥٨: ٦٠ من ديوانه الأول «معذبتى» عام ١٩٧٨) وجعل شعره النموذج الأمثل والأداء الشعرى الرائع في قوله:

يـا واهـب الأدب الـرفـيع لـروحـنـا
يـــا رائـــع الإبـــداع والـــتـــبـــيان
يـا شـاعـرا مـلأ الـوجـود قـريـضـه
بالحب والإلهام والإيمان ... إلخ ص ٥٨

ودفاعا عن هذا التصور رفض الادعاءات التي صورت شوقى في صورة غير جديرة بمكانتها، ورأى في ذلك بهتاناً وزوراً وتعسفاً (ونوافقه في ذلك) ورثى لما وصل إليه الشعر من بعده، فقد حط من قدره الأدعياء، واختلط فيه الزائف بالصحيح، يقول:

أدعـــوك يـــا حـــبـــيب تـــراثـــنـــا
يـــا خـــالـــد الإلهـــام والأوزان

أدعـوك في زمـن تـنـاقـض أمـره
وسـطا عـلى الـشـعـر الـعـظـيـم الـبـانى

الـشـعـر في أيـامـنـا في محـنـةٍ
من هـجـمـة الـغـربـاء والـغـربـان ص ٩

والبيت الأخير يذكرنا بقصيدة على الجارم في رثاء أحمد شوقي والتي قال فيها:

سـكـت الـعـنـدليب في وحـشـة
الـدوح وغـنـت نـواعـق الـغـربـان

فـسـمـعـنـا مـن الـنـشـوز أفـا
نـين يـرعـن صـادح الأفـنـان

أسمـعـونـا بـرغـمـنـا فـصـبرنـا
ثم ثـرنـا غـيـظـاً عـلى الآذان

جـلـبـوا لـلـقـريـض ثـوبـا من الـغـرب
ولم يجـلـبـوا سـوى الأكـفـان

ثم قـالـوا: مجـددون فـأهـلاً
بـصـنـاديـد أخـريـات الـزمـان

وفي المرحلة الأولى من مراحل حياته الفنية نلمح في شعر باشراحيل روح الرومانسية حاضرة في ديوانيه (معذبتى عام ١٩٧٨ والهوى قدرى عام ١٩٨٠) فأغلب قصائد الديوانين تدور في الغزل، الذي يسمو بالمشاعر وبالقيم الإنسانية ويجعل للمرأة قيمة عظيمة في الأنس والمحبة، والمشاعر الدافئة والصفاء والنقاء، ومن الملامح الفنية لهذه القصائد (أخص الغزلية هنا) الصدق في التعبير عن المشاعر الوجدانية السامية، ورتاقة الألفاظ وروعتها، ورقة المعانى، والتحليق

في الخيال الجميل، والتفنن في الصورة الفنية الندية، وعذوبة الإيقاع الموسيقى، ففى قصيدة رائعة القوام مثلاً (من ديوان معذبتى) يقول:

أراك اليوم رائـــعـــة الــــقـــوام
كـمـثـل الـبـدر يـزهـو بـالـتـمـام
لـبـسـت قـمـيـصـك الخـمـرى حـلـوا
فـــأغـــرقـــنى بـــأمـــواج الهـــيـــام
وأســـكـــرنى وألهـــبنى شـــذاه
وحـلـق بى عـلى ظـهـر الـغـمـام
لـعـيـنيـك الهـوى والحـب روحـى
وأشـــواق وزغـــردة ابـــتـــســـامـــى

فنعيش مع الشاعر لذاذة الهوى مع امرأة مثال في جمال، تنير حياته وتجعلها عطرة ندية، فيهيم بها حباً وعشقاً في عالم الوجدان، ولعلنا نلاحظ السمات الرومانسية في نداوة اللغة وظلالها الجميلة (البدر يزهو بالتمام - قميصك الخمرى - أغرقنى - أمواج الهيام - أسكرنى - ألهبنى شذاه - على ظهر الغمام - لعينيك الهوى - الحب روحى..... إلخ) ونلاحظ - أيضاً - التصوير الجميل الذي يلهب الوجدان واستخدام تراسل الحواس في تشكيل الصورة، فجعل الشذا (الرائحة الذكية) تسكر وتلهب وجعل الابتسامة صوتاً (زغردة)... إلخ، والقارئ لشعر باشراحيل يهزه الطرب ويجد اللذة والسرور والأريحية على تعبير النقاد القدماء في الحديث عن أثر الشعر الجميل في النفوس، ولا نجد تكلفاً أو تصنعاً في إبداعه، فهو شاعر صادق في التعبير عن مشاعره، ويمتلك موهبة عالية، تجعل الشعر ينهمر على لسانه كالماء العذب الذي يسير في مكان منحدر لا يتوقف، إنه يذكرنا بوصف الأخطل لجرير (يغرف من بحر) ويذكرنا - أيضاً - بالبحترى في سلاسة الألفاظ وقرب المعانى،

وحلاوة الموسيقى، وجمال التصوير، ولنتأمل ـ معاً ـ قوله في قصيدة (تراك تعود) من ديوانه (الهوى قدرى):

تـــراك تـــعـــود لـــو عـــادت
إليك تـــرود شـــطـــآنـــك

ولـــو عـــادت كـــمـــا كـــانـــت
تـــرد إليك تحـــنـــانـــك

تـــراك تـــعـــود يـــا قـــلـــبى
وتـــنـــفـــض عـــنـــك أحـــزانـــك؟

(ص ٨١)

إننا نشعر بالتلقائية والموهبة العالية لصاحبها، فالألفاظ على حد تعبير الجاحظ ـ تنثال انثيالاً، والمعانى تنهمر انهماراً، والوضوح المعجز في التشكيل، والإيقاع الموسيقى العذب، الذي ينبع من تناغم الكلمات في ما بينها، وتآلف الحروف في الكلمة الواحدة، ونجد القافية المتمكنة في موضعها، وقد وصف النقاد القدماء القافية المتمكنة بأنها تكون كالشئ الموعود به المنتظر، يتشوقها المعنى ويتطلع إليها، وهذا ما وجدناه في الأبيات.

ومن الملامح الفنية في شعر عبد الله باشراحيل حسن الافتتاح، وهذا ملمح أصيل في تراثنا الشعرى، وقد وصف ابن رشيق هذا الملمح بأنه داعية الانشراح ومطية النجاح وعلل حازم القرطاجنى لذلك بأن النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به، فهى تنبسط لاستقبالها الحسن أولاً، وتنقبض لاستقبالها القبيح أولاً، والأمثلة في شعره لا تحصى ولكن نذكر أمثلةً للتدليل فقط، منها قوله في بداية قصيدة (ما قد راح... راح، ديوان الهوى قدرى)

لمـــــــنى ولا تــــــدم الجـــــــراح
واعـــتـــب، فـــفـــى الـــعـــتـــب ارتـــيـــاح

وفي بداية افتتاح قصيدة (جحود) ديوان النبع الظامئ يقول:

خـفـف الـلـوم قـد تمادى الـتـياعـى
سرت يـــا لائمـــى بـــليل الـــضياع

وفي افتتاح قصيدة فارس العرب من ديوان سيوف الصحراء:

أجـل وحـبـك بـين الـنـاس مـعـقـود
يـا فـراس الـعـرب لـلأمجـاد مـعـدود

ونلاحظ - أيضاً - حسن الاختتام أو كما يطلق عليه النقاد القدماء (حسن المقطع) ومن جمال حسن الاختتام أن المعنى يظل عالقاً في النفس، ويترك القارئ القصيدة وهو مغتبط بها، بخلاف لو كان غير حسن فيترك النفس منقبضة منه، غير راضية عنه، والأمثلة كثيرة ونذكر منها ثلاثة أمثلة للتدليل في ختام قصيدة (الوطن) من ديوان قناديل الريح يقول:

بـــلـــدى ومـــمـــلـــكـــتي وعـــاشـــقـــتي
يـــا وجـــه مـــيـــلادى ويـــا عـــمـــرى

وفي ختام قصيدة (فهد) من الديوان نفسه يقول:

بـــوركـــت يـــا وطـــني وطـــابـــت أمـــة
عـــنـــوانهـــا طـــهـــر تـــألـــق مـــســـجـــداً

وفي ختام قصيدة (المحن) من الديوان نفسه يقول:

إمـــا الـــشـــهـــادة أو نـــصر يـــؤازرنـــا
ولـــن يمـــوت شـــهـــيـــد الحـــق والـــوطـــن

وإبداع عبد الله باشراحيل ثرى ومتعدد فله سبعة دواوين هي: (معذبتي، الهوى قدرى، النبع الظامئ، الخوف، قناديل الريح، سيوف الصحراء، أقمار مكة) وهذا الثراء في إبداعه يواكبه التنوع في الأغراض والمعانى الإنسانية التي أبدع فيها (الغزل والمديح والرثاء والإخوانيات والشعر الوطنى والقومى... الخ).

وسوف نقف بالقراءة على قصائد الشاعر ذات الحس الوطنى والقومى لنقف على رؤية الشاعر في المعالجة الفنية لقصائده، خاصة أن الشاعر عبد الله باشراحيل ينشد الكمال الفنى ونادى بذلك في شعره فقال في قصيدة (بلى يستوون!!) ديوان قناديل الريح

ودع القريض فليس من أربابه
من لم يكن ذرب اليراع أصيلاً ص ٢٢٠

وقال في مقطوعة (بيت القصيد) الديوان نفسه:
شتان ما بين الصهيل وبين مأمأة الخروف ص ٢١٨

- ٢ -

هناك عوامل كان لها تأثير فاعل في رؤية الشاعر للقضايا الوطنية والقومية، أولها صدق الشاعر وسمو روحه ومشاعره، فهو ذو نفس صافية، لا تحمل في أعماقها أمراض الغل أو الضيق أو التبرم، وقد ألمح صراحة في شعره بذلك فقال في قصيدة (خواطر) ديوان معذبتي

إلاأنني أحيا بغير تبرم
وأعيش للأحباب والخلصاء ص ٤٢

فالشاعر يحمل نفساً طيبة نقية، عملت التنشئة دوراً في تشكيلها، وحمل لوالديه شعور العرفان والحب على غرسهما الطيب،

وشعره يفيض بمشاعر الوفاء والحب لهما يقول في قصيدة (يا أم عبد الله) ديوان معذبتي:

أرشــدتــني لــلــديــن أنهــل ورده
والـديـن حصـن لـلـفـتى المعصوم ص ٤٩

وفي قصيدة (أبي وأمي) ديوان قناديل الريح يحمد لوالديه ما ورثه منهما من فضائل وأخلاق سامية، ومما أرسى في روعة شعور الولاء والحب في الحياة يقول:

أبي الـذي كـان بـين الحـب يـغـرسـنـا
حـتى نمـونـا عـلى الأخـلاق والحـزم
أبي مـن الـطـيـب أورثـنـا مـنـاهـلـه
ونحـن مـن طـيـبـه نـسـقـى ونـسـتـهـمـي

وفي قصيدة (أبتاه) ديوان قناديل الريح يتألم حزناً على وفاته، ويظل يحمل له شعور العرفان على ما غرسه في نفسه من قيم سامية وأخلاق حميدة، ومبادئ فاضلة (انظر ص ٢٤٨). وكان للتنشئة الدينية التي رعى الوالدان شجرتها في بيت الأسرة، وما تركه المكان (مكة المكرمة) من عبق وروحانية في نفسية الشاعر (كما سنذكر بعد ذلك) كان لهما دور فاعل في تعميق مبدأ الولاء في روع الشاعر، وجدنا ولاءه لوالديه ووجدنا - أيضاً في شعره - ولاءه لأصدقائه وأساتذته فرثى الأستاذ يحى المعلمي والأستاذ حمد الجاسر، وسماحة الشيخ عبد العزيز بن باز، والدكتور عباس عجلان، والشاعر حسين سرحان والأستاذ أحمد محمد جمال، والشاعر عمر أبا ريشة، ومر بنا مَدْحُهُ للملوك وأمراء المملكة السعودية لما قدموه من خدمات عظيمة للوطن، لا من أجل غاية مادية متواضعة، فالولاء ملمح متأصل في

أعماق الشاعر، والأخلاق كل لا يتجزأ. شاعر عنده الولاء لأبويه ولموطنه ولأصدقائه ولأساتذته، بدهى أن يكون عنده الولاء للوطن والقومية.

- ٣ -

شعوره بالولاء والحب لموطنه مكة المكرمة يمتزج بعبق وقداسة هذا المكان، ويمتزج معه شعوره بالولاء لوالديه لما قدماه له من فضائل وغرس للروح الدينية. ففى قصيدة (حنين) ديوان معذبتى، يصور لنا رحيله عن بلاده طلباً للعلم وما يعتمل في نفسه من مشاعر الحب لفراقها يقول:

أم القرى يا حلمنا المأمولا
إنا قضينا في ربوعك جيلاً

إنا عشقنا فيك أيام الصبا
فلكم لهونا في الدروب طويلاً

عانقتنا عند الرحيل محبة
وأطلتِ في توديعنا التقبيلا ص ٢

يتوحد الشاعر بموطنه عشقاً وهياماً لأنه ارتبط بها وجدانياً أيام صباه، أكثر من ذلك بادله المكان هذا الحب، فأخذت تقبل بشوق ولهفة يوم وداعه، ويذكر قداسة هذا المكان وما تركه في روعة قائلاً:

فلأنت أرض الله يعرفها الذى
قرأ الكتاب وأدرك التنزيلاً

بلد النبى ومهد أكرم أمة
ولقد سموت مناهلاً وأصولاً ص ٦٣

ولعلنا نلاحظ سمات شعره التي ذكرناه سابقاً، الصدق والتلقائية، وسهولة الألفاظ ومجئ القافية متمكنة في موضعها، وقرب التصوير وخدمته لفكرة القصيدة (فمكة تعانقه وتطيل التقبيلاً)... إلخ، وفي قصيد ة (قبلتى) ديوان أقمار مكة يعدد لفضائل هذا المكان ويختم القصيدة بقوله:

إنهـــا أم الـــقـــرى محـــبـــوبـــتى
إنهـا الـنـور وطـابـت ألـقـا ص ٥٨٤.

وفي قصيدة (أحبك يا بلادى) ديوان النبع الظامئ يتغنى الشاعر فيها بحبه لبلاده (السعودية جميلة الروح والمنظر نباتها، قفارها، قداسة ربوعها، عطر جنباتها، تمسك أهلها بالأخلاق السمحة الجميلة، كل ذلك ينساب في نغم رقيق ولحن شجى يقول:

هــفــهــفــى اليوم يـا زهـور بـلادى
فـوق تـلـك الـربى وشـم الـنـجـاد

وارسـلى الـعـطـر مـن شـذاك يـغـنى
بـربـيـع الـنـدى وصـفـو الـوداد

يــا ســعــوديــتى وأنــت مــلاذى
طـول عـمـرى، وكـعـبـة الـقـصـاد

يــا بــلادى، وجــيرتى، وصــحــابى
يـا ربـوع الـرجـال والآسـاد ص ٩٣

وتطبع الروح الرومانسية القصيدة حيث رتاق الألفاظ ونداوتها، وقدرتها على تصوير المعنى في صورة حية (هفهفى ـ العطر يغنى ـ كعبة القصاد....).

والصورة التي تقوم على تراسل الحواس (فالشذا يغنى) أي

الذي يشم يسمع، ونجد رهافة الإحساس ونضارة المشاعر، مصداقاً لقول عبد الرحمن شكرى:

يــــا طـــائـــر الـــفـــردوس
إن الـــشـــعـــر وجـــدان

ولعبت الصورة دوراً فاعلاً في تشخيص شعور التوحد ببلاده في النداء وكأنها شاخصة أمامه، تسمع وتستجيب له (يا سعوديتي - يا بلادى).

- ٤ -

يعد ديوان (قناديل الريح) أكثر مجموعة شعرية عبر فيها الشاعر عن شعوره الوطنى والقومى، وقد تجاوز عدد القصائد التي تناولت هذا الملمح عشرين قصيدة (الوطن، عصر التيه، قمة، زمن الجليد، المحن.... الشرف، العربي، إياك والقدس، كويت لا تخف، رسالة إلى صدام، ها نحن نعلن موت العرب، حبل العروبة، وهم شرير، الخليج الأخضر، كفى يا عرب، البوارج والرحيل...)

في قصيدة (مئوية الحب) والتي يبلغ عددها مائة بيت يتأصل الشعور الوطني والقومى، بامتزاج الماضى بالحاضر، عبق الماضى يأتي الحاضر امتداداً له، بقيادة حكيمة من أبناء الأمة ذات وعى دينى وحمية قومية، ونلمح في بداية القصيدة الروح الرومانسية في الأداء:

مـوطـنى يـا حـبـة الـرمـل الـثـمـين
والـنـمـير الـعـذب في لـون الـلـجـين

والـنـدى الـضـاحـك في وجـه الأمـانى
وســنــا الإشراق في أحـــداق عـــينى

يـا بـلادى وقـصيدى فـيك يـسـمـو

صـادق الـبـوح عـلى الـصـمـت الـرهـين

بـلـبـل يـا درة الأوطـان يـشـدو

فـيك ألحاناً مـن الـشـعـر المبين ص ٦٩

الوطن عزيز على الشاعر وأصبح جزءاً منه، يشعر بوجوده في ظله الوارف، فكل شئ فيه جميل، رماله، عيون مائه العذبة، والندى الرقيق، والطبيعة المشرقة، كل هذا يفجر على لسانه الشعر فينساب انسياباً، يشدو بجماله، وينحنى أمام مقدساته:

مـوطـنى أم الـقـرى والـبـيت فـيهـا

قـبـلـة الـنـاس عـلى مـر الـسـنـين

قـدس الله ثـراهـا وحـبـاهـا

نـعـمـة الأمـن ومـيراث اليقـين

وقـف الـتـاريـخ لـلأقـوام يحـكـى

عـن نـبى جـاء بـالحـق المبـين ص ٧٠

ويسرد - كما فعل غيره من شعراء البعث كشوق وحافظ ومحمد عبد المطلب - لأحداث التاريخ، حيث بعثة الرسول ﷺ ونزول الوحى، والهجرة إلى يثرب، والوقائع الحربية في بدر وأحد والخندق، وكأنه بذلك يشيد ببطولات أجداده الذين ضحوا بأنفسهم من أجل توطيد أركان هذا الدين، ليأتى الحاضر امتداداً للماضى، فيقوم الملك عبد العزيز بتأسيس المملكة على دعائم الدين القويم وأخلاقه السامية، وأكمل أبناؤه المسيرة من بعده، فالشاعر يبرز لنا أن حب الإنسان لموطنه وإن كان مغروساً في النفوس وقديماً قال أبو تمام:

كـم مـنزل في الأرض يـألـفـه الـفـتى
وحـنـيـنـه ـ أبـداً ـ لأول مـنزل

ولكن وطنه يُحَبُّ ـ إلى جانب نشأته فيه ـ لأنه مهبط ديانة سماوية، وصاحب قيم أخلاقية، زرعها السابقون وسار على هديها اللاحقون، وفي قصيدة (الوطن) يفخر بوطنه، لأنه نور يتألق ضياؤه في الأفق، وكوكب يضيئ للعالم الطريق، طريق الهدى والرشاد.

وطـني أيـا أنـشـودة الـعـصر
ومـطـالـع الأنـوار لـلـفـجـر

يـا كـوكـبـا يـضـوى عـوالمـنـا
ومـنـارة يـعـلـو بهـا فـخـرى ص ٢١

ولعلنا نلاحظ ـ أيضاً ـ الطابع الرومانسي في نداوة المعانى ورتاقة الألفاظ، (أنشودة العصر ـ مطالع الأنوار ـ الفجر، يضوى ـ منارة).

ـ ٥ ـ

أملى شعور الشاعر القومى عليه معايشة محن أمته العربية والإسلامية، ليعبر بشعره عن مآسى أمته ومحنها في نسيج فنى رفيع، ففى قصيدة (عصر التيه) يعبر عن فترة التردى التي تعيشها أمتنا العربية والإسلامية، في ضياع وتيه، ويعدد لمآسيها في فلسطين والصرب والشيشان، يبدأ القصيدة ناعياً على أمته العربية والإسلامية الفرقة والخلاف، ويتمنى أن تتم الوحدة بين أقطارها، يقول:

يـروق لى إن سرى طـيـف بخـاطـرتى
أن يـلـتـقـى حـلـم فـيـنـا وآراب

لــكــننا في زمــان بــعــضــه مــزقٌ
وبــعــضــه الــظــلــم أشــبــاح وأنــياب

وبــعــضــه المــوت إعــصــار وقــارعــة
يديرها من عتاة الكفر أذناب ص ٢٦

ويلجأ الشاعر إلى المجاهرة في خطاب أعدائنا بعدائهم للإسلام، ولكن رغم ذلك لم تلن عزيمتنا وسنواجه حيلهم ومكرهم:

يــا قــوم صــهــيــون مــا هــانــت عــزائمــنــا
ونحــن لــلــسيف يــوم الــنــقــع أربــاب

أضــلــكــم مــثــلــمــا قــد ضــل ســامــركــم
وفــيــكــم لــوجــوه الــغــدر أربــاب

يــا ليت فــرعــون قــد أودى بــسيــئــكــم
وليتكم من زمان التيه أخشاب ص ٢٨

وقد استخدم الشاعر الحدث التراثى (أضل موسى السامرى قومه فصنع لهم عجلاً من ذهب فعبدوه) في نسج القصيدة، ليبرز لنا (ولهم أيضاً) أن الضلال الذي يعيشون فيه امتدادٌ لضلال الماضى، وليس جديداً عليهم، واعتقد أن الشاعر ـ هنا ـ يقصد بضلال اليهود في إيمانهم بمقولات خاطئة (مثل شعب الله المختار ـ دولتنا من النيل للفرات) وإن كنا نرى في لفظة (النقع) وتعنى الغبار المتطاير من سنابك الخيل في غير موضعها، لتغير أداة الحرب في عصرنا، ويفطن الشاعر في معالجة رؤيته في تبدل أحوال المسلمين وتفاقم ضياعهم وتيههم أنه ألمح إلى أن التيه قد كتب على بنى إسرائيل فترة محددة (يتيهون في الأرض أربعين سنة) ولكن تيه المسلمين استمر وتجاوز حقباً وأماكن عدة (فلسطين ـ الشيشان ـ الصرب) وهذا يفجر

المأساة، لأنها تجاوزت أمكنة وأزمنة عدة، وهذه الرؤية تذكرنا بقول سميح القاسم في قصيدة (غرباء) من ديوانه أغاني الدروب:

سنوات التيه في سيناء كانت أربعين ثم عاد الآخرون ورحلنا... يوم عاد الآخرون وإلى أين؟... وحتام سنبقى تائهين ص ٥٨ ط» بيروت الأعمال الكاملة»

وختم عبد الله باشراحيل قصيدته بالتفاؤل في الغد وتجاوز المحنة باتحاد العرب والأخذ بأسباب القوة والمواجهة حيث قال:

غدا ستشرق بالأفراح أمتنا
إن جمعتنا على الإخلاص أسباب
سيبتنى الفكر أجيالاً معاقلها
خيل وجند وأسياف وأنشاب ص ٣٣.

وهذه الرؤية (للشاعر عبد الله) نجدها في قصيدة (المحن) والتي يضيق أسى بما آل إليه المسلمون، فلم يشعر بجمال الحياة من حوله، لتصدع قلبه على القدس ولبنان والجولان التى انتهكت كرامتها، ويستنهض القوة الكامنة في أعماق النفوس لتثور على هذا الظلام من أجل الحق الضائع يقول:

يا أمة الحق والإسلام يأمرنا
إلى الجهاد لنطوى رحلة الشجن
يا أمة الله جنات تناظرنا
فهل نميط لثام الخوف والوسن
إما الشهاد أو نصر يؤازرنا
ولن يمون شهيد الحق والوطن ص ٨٨

يشارك الشاعر أبناء أمته من المحيط إلى الخليج في محنها، فيشارك أهل اليمن أحزانهم لزلزال أودى بحياة كثير منهم، ويشارك أهل لبنان في محنتهم (الحرب الأهلية التي دمرتها)، كما شارك شوقي - من قبل - أهل دمشق في نكبتها، وشعب دنشواى في مأساته، وكما شارك حافظ أهل القاهرة في حريق ألم بها، ففى قصيدة (نكبة اليمن) ديوان النبع الظامئ يعبر عن تفجعه وأساه لهذا الزلزال الذي حلَّ بها قائلاً:

يا أرض بلقيس قد جاءتك نازلة
طخياء أذهبت الألباب والكبدا

مادت بها الأرض وانهارت معالمها
كأنما هي روح فارقت جسداً

«صنعاء» وارتجت الدنيا مولولة
الله أكبر خطب أورث الكمدا

خرت جبالك واندكت شوامخها
وأصبحت كهشيم طال وانجردا ص ٢١٩

لعل أول ما نلاحظه في هذه القصيدة صدق الشاعر وعاطفته الجياشة، وقوة العبارة ورصانة التركيب، ومجئ الإيقاع متناغما وحركة القصيدة، فالقصيدة من البحر البسيط (مستفعلن فاعلن أربع مرات) وهذا يتيح لطول النفس الإيقاعى المعبر عن التفجع والأسى، وجاء التعبير اللغوى معبراً عن هذه الكارثة (جاءتك نازلة - أذهبت الألباب - مادت الأرض - انهارات معالمها - روحٌ فارقت جسداً - خرت جبالك - أصبحت كهشيم... إلخ) وإن كانت كلمة طخياء

ثقيلة على الأذن غريبة على السمع، وفي قصيدة (لبنان) الديوان نفسه، ينعى على أهلها الفرقة للحرب الأهلية التي طحنتهم، وقد نبه فيها إلى دور الأعداء في إشعال فتيل الحرب في قوله:

والغرب غاف، وأمريكا مؤيدة
والروس يحصون، إن أحصوا ضحايانا

قوم الأباطيل ما قاست جوانبهم
عمق الجراح، كمن قاسي ومن عانى

كأنهم أنكروا الأعراف قاطبة
وقد بدا عدلهم زورا، وبهتانا ص ٢٢٣)

وينهى القصيدة بالأمل والتفاؤل في رأب الصدع وتجاوز المحنة بالوحدة والإرادة القوية، يقول:

فلا نهون ولا تخبو عزائمنا
ولا تكون لغير الحق... نجوانا

وجاءت الصورة الفنية معبّرة عن مأساة الشعب اللبناني في قوله في قصيدة (ويل للعروبة) الديوان نفسه:

ألحانها صوت الرصاص وضوؤها
برق الفجيعة والشروق غروب

لكأنما لبنان مزقه الردى
لا الطب ينفعه ولا التطبيب

وتمايلت بغداد من صرعاتها
ما للعروبة أمرها مغلوب ص ٢٢٨

فقد شبه الشاعر صوت الرصاص باللحن الموسيقى، تعبيراً عن صوت الموت المأساوى، وجعل الشروق غروباً لكثرة جريان دماء

القتلى، وعبر عن مشاركة بغداد (رمز لأى قطر عربى) بالتمايل وافتقاد الاتزان لحزنها، وعبر عن استحالة معالجة هذه المشكلة بقوله (لا الطب ينفعه ولا التطبيب) ويأسى لفاجعة (صبرا وشاتيلا) عندما داهمهما شارون بقواته الباطشة، فأغرق الشوارع بالدماء، وقتل الأطفال والشيوخ والنساء، وقد ساهمت الصور الفنية في تجسيم هذه المأساة، نذكر من هذه الأبيات قوله في قصيدة بهذا العنوان (صبرا وشاتيلا) الديوان نفسه.

مـــن رأى ليل الأسى مـــرتـــســـمـــاً
نـشر الهـول عـليهـا الـرمـمـا ص ٢٣٠

فأصبح المكان موحشاً ومخيفاً ومحزناً ظلمة الليل والجثث المرمية في الشوارع يبعثان الهول والفزع في هذا المكان، وينادى بالثأر من العدو انتقاماً لجرمه في قوله:

فـــيمـــينا بـــالـــذى أوجـــدنـــا
لا نـــضيع الـــثـــأر فـــيكـــم أمـــمـــا

نخـــســـف الأرض بـــكـــم في صـــولـــة
يـرتـقـى الحـق إليهـا سـلـمـاص ٢٣١

وفي وقوف الشاعر بجوار شعب الكويت لتجاوز محنته يدعو إلى وحدة الصف لتجاوز هذه المحنة، ويعتمد على الإيحاء أكثر من التقرير والمباشرة للإيحاء بما يحاك للأمة العربية من شراك الفرقة والعداء، يقول في قصيدة (كويت لا تخف) ديوان قناديل الريح:

سيان أن نبدى بما ننوى وأن لا نعترف

خيط ضبابى أحاط بنا ولما ينصرف

أشراط مذبحة تحاك على الخفاء وتنكشف ص ١٠٥

فالأبيات توحي بمكيدة حاكها العدو للإيقاع بالجارين العربيين، فأدى ذلك إلى قطع أواصر الرحم وإراقة الدماء، ولم يفصح الشاعر بصورة هذه المكيدة ليحث المتلقى على التفكير فيها، ولكن في الوقت نفسه يتوعد من حاكها بجنى ثمار الشر الذي زرعه يقول:

هذى محاولة الوضيع إذا تجرد وانحرف

هذى جنايات العدو وسوف يجنى ما اقترف ص ١٠٥

ويتفاءل بتجاوز هذه المحنة بالصبر والعزيمة ورأب الصدع العربي، الذي لا يتم إلا بالتصافى والشفافية، هذا ما نجده في قصيدة (رسالة إلى صدام) الديوان نفسه، حيث يدعو في بدايتها إلى جمع الشمل العربي، والعيش في حب ووئام، بدلاً من الفرقة والاحن يقول:

لموا الصفوف إلامَ الوجد والفرق
يا أمة في خطى الأمجاد تستبق

إن رابنا الصدع لا دنيا ستحملنا
أو نالنا الوهن فالأهواء تصطفق

هذا مفتتح فيه الحكمة، والبلاغة لمحة دالة، فيها الإيجاز والإيماء، فهو يومئ - هنا - بقيمة جمع الشمل، وبالآثار الوخيمة الناتجة عن الخلاف والافتراق، ثم بعدها يتحسر على ما كان عليه العرب قبل هذه الفتنة:

كنا معاً نوقظ الدنيا ونسهرها
واليوم في غمرة الأشجان نفترق

كـنـا مـعـا يـا عـراق الحـب نـعـلـنـهـا
نحـن الـفـداء إذا أغـرى الـعـدا نـزق

كـنـا مـعـا نـقـسـم الآلام نـقـهـرهـا
والآن أيـن الـذي كـنـا بـه نـشـق؟!

وفي تكرار (كنا معاً) يوحى بالحسرة والندم، ولجوء الشاعر إلى المفارقة بإظهار حالتين متناقضتين (حالة ما قبل الفرقة ـ وحالة ما بعدها) يظهر لنا البون الشاسع بين الحالتين، ويحثنا إلى انتهاج الأصوب والأفضل، ويلجأ الشاعر في القصيدة إلى روح الود في حل الخلافات، بعيداً عن التعسف والتزمت بالرأى، فيخاطب صدام في لهجة فيها التوسل والاستمالة، وهذه لمحة جميلة، تعكس لنا نفس الشاعر الصافية كما ذكرنا من قبل:

أبـا عـدى أليس الحـب يجـمـعـنـا
والـديـن يجـمـعـنـا والحـق والخـلـق

غـدا نـشيد مـع الآمـال نهـضـتنا
نـسـتـقـبـل الـنـصر إذ أوطـانـنـا ألـق

فـحـاذر الحـرب تـدنـو مـن عـروبـتنا
فـإنهـا شـعـلـة بـالـشر تـنـطـلـق ص ١٠٩

استقطبت قضية فلسطين مساحة كبيرة من شعر الشاعر القومى وولائه لعروبته، ونجد في مواجهة العدو تغير لهجة الخطاب الشعرى، فـهـنـا ـ على خلاف الخلاف بين أبـنـاء الـعـرب ـ لا مـهـادنـة ولا مصالحة، ويتعلق وجدان الشاعر بالقدس فلا يترك قصيدة وطنية إلا وذكر فيها القدس، وله قصيدة في ديوان قناديل الريح بعنوان (إياك والقدس) يدعو فيها إلى القتال من أجل تحرير القدس، وترك

شعارات السلام الزائفة، لأن العدو لا يضمر في نفسه السلام، لذا فلا بد من مواجهته، يقول:

يا قدس ما زالت الأحلام زائفة
وأنت بين فضاء الأرض رحال

تستلهم السلم من صهيون يبذله
وأى سلم ووجه الشر يحتال؟

عد للقتال أبا عمار قد عطشت
إلى الجهاد نفوس سفها الآل

عد للقتال جنود الحق ساهرة
وما عليك بما ذموا وما قالوا ص ١٠٣

فهذه لهجة حازمة من الشاعر يثير دواعى النخوة في النفوس، بإقناعه بمنطق الحرب، فإننا نطلب السلم من أهل الحرب والمكيدة والدهاء، وفي تكراره (عد للقتال) فيها التوكيد على دعوته، والتعبير عن عطش النفوس إلى القتال والاستشهاد فيه إيحاء بالشجاعة وبالثواب الذي ينتظر الشهيد، ويؤكد لدعوته بفشل السلام مع العدو لأنه لا عهد له، حتى يقنع المتلقى بدعوته إلى القتال في قوله:

في (الكامب) كانت بدايات مرفرفة
واليوم تنهى فصول الوهم أرذال

فاحسم أمورك إن الوهم يخدعنا
ولن تكون لغير السيف أقوال ص ١٠٤

تأتي قصيدة (الانتفاضة) الديوان نفسه امتداداً للقصيدة السابقة، وفيها يتخيل أمينة (كرمزٍ لفلسطين) تنتظر سفينة النجاة، لتعبر بها بحر التخلف والضياع، وتأخرت السفينة وبعد طول انتظار، بزغ النور

فجأة، بمجيء أطفال الحجارة، وتقدمت المسيرة بعد فترة الخوف والخنوع، والقصيدة - من حيث الأداء الفني - مكونة من تسعة أبيات، كل ثلاثة أبيات ينهيها بشطر كالقفل، تبدأ القصيدة بتصويره خوف الأهل لتأخر السفينة (في ثلاثة أبيات) ينهيها بشطر بقوله: وتأخرت حتى السفينة. هذا المقطع الأول، ثم يأتي المقطع الثاني (في ثلاثة أبيات) تشرق البشرى، ويركب الأهل البحار، ويلقوا على جيش التتار (رمز لليهود للتشابه بينهما في البطش والجبروت وأخذ أرض الغير) بقنابلهم الحجرية، وينهى المقطع بشطر: رغم التجلد والسكينة.

وفي المقطع الأخير يعتاد الأبطال على القتال، ويؤدون رسالتهم يقول:

أبـطـالـنـا عـشـقـوا الـنزال
وتـضـاءلـت لـغـة المحـال

كـتـبـوا عـلى قمـم الجـبـال
أطـفـالـنـا صـنـو الـرجـال

لـبـيك يـا وطـن الـنـضـال
وطـن الـكـرامـة والجـلال

بالموت تقتلع الضغينة. ص ١١٧

وهذا تنوع في الأداء يدل على موهبة الشاعر، وعلى إفادته من شعر المهجريين في تفننهم في الشكل الشعرى للقصيدة مثلما عند إيليا أبي ماضى وميخائيل نعيمة.

في قصيدة (حجر من الديوان نفسه) يشيد بثورة الحجارة لاتخاذها النضال طريقاً للحرية، ورغم اتخاذ الشاعر السطر الشعرى

قالباً فنياً إلا أننا لا نجد إبهاماً وتهويمات فارغة كما اعتاد كثير من شعراء الشعر الحر الذين عكفوا على رص كلمات مبهمة، لا يربطها معنى معين تعبر عنه، اللهم إلا الإثقال على القارئ بتغريبه في دهاليز الإبهام والغموض غير الفنى، وهذه القصيدة (حجر) وغيرها من قصائد الشعر الحر تحمل السمات الفنية لشعر عبد الله باشراحيل كالصدق والوضوح والأداء المؤثر في النفوس، والحرص على الإيقاع الموسيقى الجميل يقول:

حجر...... حجر
ارم وصوب بالحجر
قد جاء أشباه البشر ص ٤٩

وهذا وصف مناسب لليهود الذين وصفهم بعد ذلك بنفايات البشر لوضاعتهم، وهنا يستحضر هولاكو والتتار، للشبه في الهمجية والبطش في ما بينهم، فاليهود امتداد لهؤلاء في عصرنا.

من جور هولاكو
ومن حقد التتر
حتى انتبهنا
بينما الظلم اقتدر
جاء اليهود
فأين سيفك يا عمر؟

والشاعر يناشد زعيماً عربياً يحمل نخوة عمر وغيرته على الإسلام ليستنهض الهمم ويعد العدة لقتال هؤلاء، لأنّ ثورة الحجارة ينبغى أن تدعم بقوة تضاهى قوة العدو، هذا ما نستشفه من المفارقة التي يثيرها الشاعر في عدم تكافؤ القوة بين الفلسطينيين واليهود،

أطفال يجاهدون بالحجارة، وعدو يرد عليهم بقذائف الطائرات والدبابات.

للقادمين إلى الحياة

يرون أطفال الحجر

ويرون أبطالاً صغاراً تحتضر

* * *

وعدوهم بالقاصفات

وبالقنابل يا سقر ص ٥٧

ولكن قوة الإرادة ستتغلب على هذه القوة الغاشمة لأنها تقاتل على باطل، وقد حافظ الشاعر على الإيقاع الموسيقى الشبيه بالبيت العمودى وذلك بتكرار حرف الراء في آخر كلمة في السطر الشعرى، دون تكلف أو إقحام، حتى أنه يقول بعد ذلك (لا تنظر، سدد وندد، وابتدر، وجه الردى لا يعتذر، فلم الحذر...).

وما ينطبق على القصيدة السابقة من الصدق والوضوح وقوة الإرادة وجودة الإيقاع ينطبق على قصيدة (لن نبيع) الديوان نفسه وفيها يقول:

من ذا يساوم أو يبيع

وطنا كموطننا الرفيع

وإن تحرقت الضلوع

حتى وإن جفت دمانا

لـن نبيـع ص ٥٥

فالشاعر هنا - حفاظاً على الإيقاع - يكرر حرف العين (يبيع، رفيع - الضلوع - نبيع) دون إقحام أو تكلف مما يعمل على إحداث الوقع الموسيقى الجميل، الذي حافظ الشاعر عليه سواء في شعره العمودى أو شعره السطرى، وفي قصيدة الموت الأعزل) من الديوان نفسه ينبذ السلام الأعرج، السلام الذي يوقع على الورق، ويموت في الواقع، دون أن يلتزم به العدو، بل يظل في غدره وفتكه، وفي هذه القصيدة نلاحظ عمقاً فنيا فنرى ظلالاً للمعانى، وتكثيفاً في الأداء، فنستشف استشفافاً السخرية من ألعوبة السلام، الذي يحمل في طياته سم الموت، يقول:

وبأى قناعات نرضى

بالغدر، أو الموت المرسل

بسلام يضحك أطفالاً

ماتوا بسلام المستقبل

بعواصف تردى لا تبنى

إلا للحقد وما أنزل

يا يوما يأتى يتمهل

يا أملا في الجفن الأكحل

أشراط الغدر وقد طافت

كالريح المرة كالحنظل

لا الهول ولا الجرح الدامى

يثنينا عن بيت المقدس ص ٨٢

فالشاعر يبنى لنا نصاً فنياً يدين السلام مع العدو، الذي لا عهد له، فيقتل الأطفال والنساء، وعبر عن قسوة العدو بالعواصف المهكلة، التي لا تورث إلا الحقد والكراهية في النفوس، ويصور غدر العدو وعدم التزامه بالمواثيق بالريح المرة والحنظل، في مرارته ولكن رغم ذلك نجد العزيمة التي لا تنثنى في المطالبة بالحق، وهذا ملمح فنى في شعر باشراحيل كما ذكرنا من قبل.

ومن الملامح الفنية في منظور الشاعر القومى لتحرير القدس انتظار الفارس المخلّص، قد يجد هذا الفارس في شخصية تراثية يستخدمها لإثارة الهمم، بظهور شخصية مثلها كحمزة وطارق بن زياد في قصيدة (البحث الأخير) وفي شخصية معدى كرب كما في قصيدة (ها نحن نعلن موت العرب) أو في شخصية معاصرة رآها في الملك عبد العزيز في قصيدة (زمن الجليد)

في قصيدة البحث الأخير (الديوان نفسه) ينعى على العرب ما آل إليه وضعهم رغم كثرة عددهم، ونماء اقتصادهم، وقد انقلبت النعمة إلى نقمة لعدم استغلالها الاستغلال الحسن، ولتفريطنا في أمور جوهرية في حياتنا، يقول في أسلوب تقريري:

قـــد كـــان الجـــوع يـــشردنـــا
والـيوم تـــشردنـــا الـــنـــعـــمـــة

بـــأس وخـــنـــوع يـــرمـــينا
ونـفـوس تـاهـت في الـغـمـة ص ٦٢

لم نستغل نمونا الاقتصادي وبددناه في أمور تافهة، وانخرطنا في اللهو والعبث، وانقطعنا عن الماضى، فيا لهول المأساة:

لا نـــعـــزف إلا أنـــغـــامـــا
(لـلـروك) فـيا سـوء الـنـغـمـه

لـو نـرجـع لـلـزمـن المـاضي
لـلـنـصر لأحـبـنا ضـمـه

يـا (حـمـزة) يـا ذكـرى الـنـخـوة
يـا (عـتـبـة) يـا وجـه الـذِّمَّـه

يـا (طـارق) في بحـرعـات
ما خضنا الموت ولا النقمه ص ٦٢

وينتظر البطل المعاصر الذي يأتي امتداداً لبطل الماضى:

قـد حـان مجـيـئـك تـعـلـينـا
فـيسـود الـنـور عـلى الـظـلـمـة ص ٦٣

في قصيدة زمن الجليد من الديوان نفسه والتي يوحى عنوانها بجمود القضية، وبقاء الحال على ما هو، يناجى الملك عبد العزيز الذي يرفض آراء غيره في رؤيتهم (عصر لا انتماء فيه) ولكن الملك كما يخاطبه الشاعر يرفض ويقول لا ... لا .

إنه عصر انتماء ص ٤١

ولكن الزمان لم يبال بقوله، لما آل إليه العرب من تردٍ وخضوع ورضا بهذه الحالة، فاستنطق الصبح يسأله، ولكن الصبح تجاهل قوله:

والـصـبـح تمـتـم مـثـل أشـبـاح المـسـاء
لا، لـسـت أعـرف

همس ثغر الصبح في أذن المساء

ما عاد يشجينا سوى صمت ص ٤١

وبمجيء هذا الملك العظيم جعل الدنيا ربيعاً، فأذاب جليد الصمت، وأنبتت الأشجار، وعاد للحياة رونقها:

ونما وجه أثيرى

يضيء قتامة الماضى، وينهض كالرجاء

وجه يثير النظرة الولهى

ويرفع راية الحق

يستهدى بها الآتى البعيد

قالوا هو الأمل الوحيد ص ٤٢

لقد صنع الشاعر من شخصية معاصرة رمزاً من رموز البطولة، كما صنع غيره من الشعراء شخصيات معاصرة رموزاً (كجميلة بوحيرد عند أحمد عبد المعطى حجازى وعبد الناصر عند معين بسيسو... الخ)، والملك عبد العزيز رمز للشرفاء ذوى النخوة والحمية العربية، فبمجيئه بعث النخوة والمروءة في النفوس، فعبد العزيز «يسترفد»:

الأيام ماضيها التليد

ويطلُّ من قبس الرؤى

كل الشجاعة والفطانة والنقى

في وصفها

عبد العزيز

كل الأمانة والشهامة والنهى

قــد ســميت

عبــد العزيــز ص ٤٤ ٤٥

- ٨ -

تجسد بعض قصائد الشاعر نغمة اليأس من حاضر الأمة لما آل إليه العرب من تردٍ وخنوع، وهذه الرؤية تعبر عن لحظات آنية عاشها الشاعر بصدق، ضاق صبره، وتبدد أمله في صحوة بعد سبات عميق، ولا يعد هذا تناقضاً من الشاعر، بقدر ما نعده صدقاً في التعبير عن مشاعره، التي - بلا شك - تتراوح بين اليأس والرجاء، بين الانتظار وفقدان الأمل، فالشاعر في قصائدهِ التي عرضنا لها يشوبه الأمل ويوقن بحاضر ومستقبل أفضل من الأمس، ولكن في هذه القصائد التي نعرض لها، أملى عليه واقع الأمة أن يفقد الأمل في التغيير والصحوة والتقدم، فجعله يشعر بالإحباط، فعبر بصدق عن شعوره، وقديما رفض قدامة بن جعفر من رأى في قول امرئ القيس:

فــلــو أن مــا أســعــى لأدنى مــعــيــشــة
كــفــانى - ولم أطــلــب - قــليل مــن المــال

ولــكــنــمــا أســعــى، لمجــد مــؤثــل
وقــد يــدرك المجــد المــؤثــل أمــثــالى

وقوله - أيضاً -:

فــتــمــلأ بــيتنا أقــطــاً وسمــنــا
وحــســبــك مــن غــنى شــبــع ورى

رفض قدامة ـ هنا ـ التناقض وذلك لوصف الشاعر نفسه بعلو الهمة وقلة الرضى بدنيء المعيشة في موقف (في البيتين الأولين) والثناء على قناعة نفسه (في البيت الأخير)، رأى أن ذلك لا تناقض فيه، فسعيه للمجد لا يتعارض مع رضاه بالقناعة، ونقول ـ هنا ـ إن الشاعر قد عبر بصدق عن لحظتين شعوريتين وهذا ما ينسحب على قصائد عبد الله باشراحيل التي جاءت مناقضة لشعور التفاؤل كما مر بنا.

ففى قصيدة (ها نحن نعلن موت العرب) من الديوان نفسه ينعى على العرب ما آلوا إليه من وهن، ويعلن بيع تراثهم في المزاد، كل شئ ذى قيمة ضاع وتبدد، لم يبق سوى العدم البوار، أصبح كل شئ عنده بلا ثمن، وهنا يستدعى شخصية عمرو بن معدى كرب (فارس من شجعان العرب)، يجعله شاهداً على هذا العصر، ليعلن أمامه ـ ودون أن يعترض عمرو ـ موات العرب وهذا يوحى بأن الوقت غير مناسب لمجئ الفارس المنتظر يقول:

فمن يشترى

الجدب بين العقول؟!

ومن يشترى

النخل دون الرطب؟!

فكل البلابل

كل الطيور

كل السنابل

كل الزهور

بدت تحترق

في لهيب العرب

وكل الثقافات

كل المدائح حتى الحضارات

صارت قبور العرب ص ١١٩: ١٢٠

وصار جميع الرجال

سبايا

وصار النساء

مطايا ص ١٢٠: ١٢١

كل شئ جميل في بلادنا ضاع وانتهى، حتى النخوة فقدناها، وسار قادتنا إلى بلاط القوة العظمى ليكتبوا وثائق بيع أمتنا، والرضوخ والخنوع لهم:

لأنك أعلنت بيع العرب

فقد أعلن الكونجرس

أنه قد أتم الشراء

وجاؤوا بعقد كذب

رأينا القبائل إثر القبائل

ترحل نحو المساء

وقد تركت خلفها كل حق ص ١٢٢

الساسة باعوا قوميتهم، برغبتم لا برغبة شعوبهم، وتخلوا عن

أصالتهم وسماتهم ونخوتهم، حتى اللغة العربية أضاعوها، وأصبحت اللغة الإنجليزية قبلة الدراسين، ومؤهلها مطلوب للعمل في بلادنا، ليقضى نهائياً على قوميتنا، لنعيش في إزدواجية، عروبة بالاسم ليس إلا، والواقع غير ذلك يقول:

وحتى لسان العرب

تـبدل صــار

لســان الكـذب ص ١٢٤

وفي قصيدة كفى يا عرب (الديوان نفسه) يناجى الطفلة (ريم) كرمز لجيل المستقبل، بأنه سئم التسمى باسم العرب، بعدما تجردنا من كل صفة محمودة للعرب يقول:

أ «ريم» الحبيبة

هل تعرفين البطولات

هل تعرفين الفتوحات

هل تعرفين البسالات

كل الصفات العظيمة

قاموسها من لسان العرب ص ١٣٠

كل هذه الصفات انتهت، وأصبحت ذكرى، التغنى بها دجل ونفاق، لأننا نفعل غير ما نقول، ونقول غير ما نفعل، وهنا يعلن براءته من العرب:

ومعنى البطولات والفتح

في عرفــنا

مثل معنى العراق

بحرب الخليج

وقلـنا عـرب

ذئاب على أهلنا يا عرب

وعند العدو نديرِ الذنب

فمـاذا سـنكتب؟

والدهر يرسم تاريخنا

ومــاذا نقول

وقـد غـادر الرشد

أرض العـــرب

أقــول أنـا

آدمى النســب ص ١٣١

وفي قصيدة حبل العروبة (الديوان نفسه) يبرز الشاعر المفارقة بين الماضى والحاضر، الماضى بشموخه وعزته، والحاضر في ذلته وانحطاطه وضياع أهله، حلت الفرقة مكان الوحدة، والتخلف مكان النبوغ والتقدم يقول:

قــصــص الـعــروبـة والـردى يـتـأبـط
قــصــص تـطــول وحــاضر يـتــورط

كـان انـبـثـاق الـنـور مـنـهـا والـنـدى
ومــآثــر الأعــلام فــيهـا تــغــبــط

يـا ذاكـراً تـلـك الـعـصـور وأهـلـهـا
دار الزمان وصار وجهاً يقنط ص ١٣٦

وأبلغ بيت في القصيدة يعكس لنا هوان العرب وضياعهم وقوله:

آمـالـنـا صـارت تـبـاع وتـشـترى
وحيـاتـنـا زيـف عـلينـا يـشرط ص ١٣٧

- ٩ -

في مديح الشاعر للملوك والأمراء السعوديين وغيرهم تعبيراً عن تحفيزهم إلى خير الأمة، نجد ملمحاً قومياً لأنه - كما ذكرنا - لم يمدح هؤلاء لغاية مادية (كمنصب أو مال) ولكنه مدحهم كأبطال قوميين بهم يرتجى الأمل المنشود في قيادة الأمة، ولأنهم نماذج للقادة القوميين، تحت قيادتهم ترتقى البلاد، وتنهض الأمة، فمدحهم بالصفات النفسية كالشجاعة والحزم والمروءة ورجاحة العقل وقوة الإرادة والحمية الدينية، يخاطب الملك فهد في قصيدة الأمل المنشود (ديوان النبع الظامئ) قائلاً:

يـا راجح الـعـقـل ما أقـواكَ مـن مـلـكٍ
أعـمـالـه كـلّـهـا فـخـرٌ وتجـديـدُ

وفي ديوان سيوف الصحراء:

أنـت (يـا فـهـد) أيـا رمـز الـصـلابـة
أنـت لـلإسـلام درع ومـهـابـة ص ٤٥٦

ويخاطب الأمير عبد الله في قصيدة فرحة اللقاء (الديوان نفسه):

أمـيرنـا يـا ولي الـعـهـد يـا سـنـدا
لـلـحـق والـعـدل، لا خـوف ولا وجـل

يـا جـامـع الـشـمـل بـين الـعـرب قـاطـبـة
بحكمة العقل لا ينتابك الملل ص ٤٧١

وجعلهم شهوداً على عصرهم، قادة لأمتهم، يخاطب الملك فهد في قصيدة الأمل المنشود (ديوان النبع الظامئ):

الـعـرب يـا قـائـدي بـاتـت مـضـاربهـم
صـمـاء، لا يـسـمـعـون الـصـوت إن نـودوا

والحـرب تـبـحـث عـن سيف لمـعـتـصـم
فـمـا تـصـدى لهـا إلاَّك صـنـديـد ص ١٩٠

وجعلهم - أيضاً - رموزاً للفارس المنتظر، كما مر بنا في قصيدة زمن الجليد، حيث جعل (الشاعر) الملك عبد العزيز رمزاً للبطل المنتظر يقول:

تستقبل الصحراء

أمجاد الوليد

تسترفد الأيام ماضيها التليد

ويطل من قبس الرؤى

عبد العزيز

فإذا البلاد جميعها

عبد العزيز

وديوان سيوف الصحراء مجموعة من القصائد في المديح، لملوك

وأمراء السعودية باستثناء القصيدة الأخيرة (الشبل من ذاك الأسد) مدح بشار الأسد، يعدد (في مدحه لهؤلاء) ما اتصفوا به من حكمة ورشاد وحمية دينية وولاء قومى.....، ففى قصيدة فارس العرب يمدح الملك عبد العزيز مؤسس المملكة العربية السعودية، بعدما أهداه الديوان، ومدح الملك فهد في قصيدتي (العهد والفهد ودرع الإسلام) وفي قصيدة (فرحة اللقاء) يمدح فيها سمو الأمير عبد الله ولى العهد، ومدح الأمير بندر في قصيدة (بندر الخير) ومدح الأمير سلطان بن عبد عزيز في قصيدة (صدى الحب) ومدح الأمير نايف بن عبد العزيز في قصيدة (أمير القلوب)... إلخ.

ملحوظة هامة:

حرصاً على عدم الإطالة في ذكر المصادر ذكرت اسم القصيدة والديوان الذي وردت فيه أثناء دراستي وقد اعتمدت في مصادرى على الأعمال الكاملة للشاعر (عبد الله باشراحيل) طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان، في جزأين: الجزء الأول الدواوين الآتية (معذبتي - الهوى قدرى - النبع الظامئ - الخوف) والجزء الثاني الدواوين الآتية (قناديل الريح - سيوف الصحراء - أقمار مكة).

الذات وأسئلة الهوية

محمد سمير عبد السلام

في ديوان (قناديل الريح) للشاعر الدكتور عبد الله محمد باشراحيل لا يمكن فصل أسئلة (الهوية) عن رؤية الشاعر الكونية وموقفه من العالم، هذا الموقف الذي يتشكل من خلال وجود عضوي وعلاماتي لا يمكن اختزاله في رؤية أحادية، فالهوية التي يبحث عنها الشاعر تمتزج بظواهر الوعى وجماليات النص وتشكيل الإدراك الأيديولوجي للذات والعالم، إن الموقع الدلالى للهوية داخل النص ودرجة بروزها أو تحققها، سيحققان معرفة أخرى بالطاقة النفسية للأنا وفق تطور النص ومن خلال احتمالات النصوص الأخرى الكامنة فيه، ويرجع الإدراك النقدى لتداخل الطاقة النفسية ورغبات التحرر مع علامات النص إلى رولان بارت وجوليات كريستفيا، فيرى (بارت) أن قدرات التحرر في النص الأدبى تتجسد في ما يقوم به من (خلخلة) اللغة، ولا فرق في هذا بين شاتوبريان و(زولا)، كما أن الأدب يحقق تشابك ألوان المعرفة دون ادعاء للمعرفة المطلقة(1). أي أن القدرة على تحقيق وجود شعرى - فوق عادى للغة أصيلة في الأعمال الحداثية والتقليدية على حد سواء، لأن

(1) راجع - رولان بارت - درس السيميولوجيا - ت/عبد السلام بنعبد العالي - دارتوبقال بالمغرب ولوسوى - باريس ط ٣ - سنة ١٩٩٣، ص ٣١.

الرغبة في التحرر تجمع الجانب الوجودى للإبداع في الذات الشاعرة وتجلياته اللغوية في النص. وتؤكد (جوليا كريستيفا) هذا المعنى فتقرر أنه لا يمكن للناقد أن يسائل الأعمال الأدبية دون أن ينخرط في التحليل النفسى، وقد لاحظت بهذا الصدد العلاقة بين هدم اللغة في حالات الذهان، وبداية تعلمها لدى الطفل، وتصف (كريستيفا) الطاقة النفسية المنتجة لعلامات النص بالتجربة التي لا يمكن تعيينها لأنها انقلابية ودائمة التغير(١)، ولهذا سوف تميز في دراستها (النظام والذات المتكلمة) ـ الممارسات الشعرية من خلال لحظة انتهاك الوحدة الخاصة بـ (الأنا المتعالى) ثم الانحراف عنها بالكشف عن الانقسام بين الوعى واللاّوعي وتراكمات الدلالة في علاقاتها المتشابكة بنصوص أخرى(٢). ويرى الباحث أن ديوان (قناديل الريح) للدكتور/عبد الله باشراحيل سوف يحقق التوتر الإيجابي بين البحث عن هوية الذات المتعالية ثقافياً وحضارياً وإعادة التساؤل حول الوجود الإنساني النسبى في الكون، ومن ثم الانحراف الدلالى عن الذات المتعالية إلى إنتاج جماليات أخرى للموت.

في قصيدة (الموت الأعزل) تقيم الذات تناصاً مع موسيقى الشعر العربي، قوامه القوة الصوتية، وتواترها الإيقاعى الذي يحقق مساحة متخيلة وواقعية من النصر المنشود في الخطاب، ولكن علامات الموت ستظل كامنة في حرارة المقاومة، ولتنحرف عن إردة الذات،

---

(١) راجع ـ جوليا كريستيفا ـ استعجال التمرد (حوار) ـ ت/ محمد آيت ـ أخبار الأدب ـ عدد (١٧٤) ـ سنة ١١٩٦ ـ عن حوار لها مع مجلة (Magazine Litteraire) الفرنسية عدد (٣٤٤) ـ سنة ١٩٩٦م.

(٢) راجع ـ جوليا كريستيفا ـ النظام والذات المتكلمة ـ ضمن نظرية الأدب في ق ٢٠ جمع ك. م نيوتين ـ ت. د./عيسى العاكوب ـ عين للنشر بمصر ط ١ ـ سنة ١٩٩٦ من ص ١٩١: ص ١٩٢.

فالأحجار تأتى حاملة لدموع الثكلى وصور الموتى، من داخل قدرتها على المقاومة، وتجسيدها للأنا المتكلم ورموزه (العربية)، هذا الأنا الذي يدرك تناقضات اللغة السياسية بين السلام الذى يرفرف على الجثث ومظاهر الحقد الإنساني والقتل، ويبدو توتر الشاعر إزاء هذا التناقض في قوله:

لا تسأل كم بكت الثكلى
لا تسأل
بل سل
عن أحجار العزل(١)

إن علامات القهر وجثث القتلى التي يخفيها الشاعر، هي أكبر محرض على المقاومة، أما المقاومة الموافقة لإرادة الشاعر، فتقع في مفارقة مع عدم قدرته على تحديد إجابة، لأسئلة الهوية وإدراك الألم في قوله:

لا تسأل وقتى، لا تسأل
فجوابى يا علمى يجهل(٢)

وكأن صور القصيدة تضيف إلى السياق الثقافي العربي الراهن دلالات جمالية للمفارقة، فالانحراف المقصود عن الإحالة الأصلية لموضوع (المقاومة)، يكشف تناقضات الذات وعدم سيطرتها على ما حولها من أحداث ومتغيرات كدلالة هامشية كامنة. أي أن العدم يؤجل الرغبة في اكتمال الهوية من داخل قوة الخطاب وإرادة السيطرة.

---

(١) د./عبد الله محمد باشراحيل - قناديل الريح - ضمن (الأعمال الشعرية) الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت م٢/ط١ - سنة ٢٠٠٣م - ص ٨١.
(٢) السابق - الصفحة نفسها.

وتصل حركة التناقض بين تأكيد الذات الحضارية وأشكال الموت والعدم إلى إعلان الشاعر (موت العرب) في قصيدة (ها نحن نعلن موت العرب)، وكأن علامات القصدية تتخذ مظهراً جديداً يعلى من رغبات اللاوعى في تدمير الذات كحركة ضدية لظواهر تتخذ مظهراً جديداً يعلى من رغبات اللاوعى في تدمير الذات كحركة ضدية لظواهر السلب والعدم. وذلك من خلال صور البيع والشراء السلبية والمتناقضة، فالسوق قائمة، دون بيع أو شراء فمن يشترى بضاعة العرب الراكدة؟ الشاعر هنا يعيد تمثيل السوق في محاكاة ناقصة في وعيه ليجسد نوازع العدم في لا وعيه وواقعه بحيث تظل الصور في حالة حركة معزولة عن سيطرة الإنسان أو وجوده، فالبضاعة الراكدة، تنفى مبدأ القيمة الحضارية للذات، وتحولها إلى عنصر طائر غير مرئى في المشهد، وكأن البديل الرمزى للذات ما هو إلا عنصر في بناء مسرحى ناقص غير ملتحم بإدراك الفنان، ورغم أن الشاعر يحاول تحريك المقاومة خلف هذه الصور، فإن الانشطار الواقع بين الدال ومدلوله الشعرى والنفسى، سوف ينتج بحثاً مقصوداً عن الذات الأخرى اللاواعية لتحقق تدميراً بيولوجياً وحضارياً للواقع الراهن وصورة الذات فيه، فمظاهر المقاومة أصبحت تمثيلية ومنزوعة عن أصلها الإنساني كما يراه الشاعر، وقد بدا الانحراف المدلولى في قوله:

وسوق المزاد كساد

فمن يشترى

الجدب بين العقول

وبين القفار

ومن يشترى النخل دون الرطب

* * *

وكل الثقافات

كل المدائح، حتى الحضارات

صارت قبور العرب(١)

إن الانفصال بين السوق، والسلعة، أو (نتاج الإنسان العربي) يذكرنا بحديث المفكر (فريدريك جيمسون) عن التحول الثقافى الآنى لمنطق رأس المال حيث تم تجريده وعزله عن المضامين السابقة في مستوى شبه ذاتى ومتغير(٢) وتتفاعل أيديولوجيا الشاعر بما يتراكم من دلالات على معنى (السوق)، لتضاف إليها هذه العلاقة العبثية الانفصالية عن (القيمة)، لتؤكد الرغبة النفسية في تدمير الذات التى تدعى امتلاك هذه القيمة العليا، مع أنها لا تملك الإنتاجية الحضارية، أما النخل فتضاف إليه دلالة العقم، وتعنى على مستوى آخر (عقم الدلالة) السيميوطيقية، لأنه يخلو من محتواه الرمزى، أى (الرطب)، النخل هنا أحد بدائل ومنتجات الوعي التمثيلى الناقص للذات فمضمونه الإنسانى مفقود دون أن يكون فراغاً، لقد انفصل النخل، مثل السياق الحضارى ورأس المال ـ عن بنيته العربية والثقافية وموقعه السابق في أيديولوجيا الشاعر ووطنه، وفي هذا إعلان يتخذ شكل التحذير والتدمير في وقت واحد لإرجاع نقطة البدء أو الخطاب أو الأصل مع ما يهددها من وجود سرابى.

---

(١) السابق ـ ص ١١٨.

(٢) راجع ـ فريدريك جيمسون ـ التحول الثقافى ـ ت/ محمد الجندى ـ أكاديمية الفنون بالقاهرة ـ سنة ٢٠٠٠ ـ ص ١٤٥، ص ١٤٦.

ويعيد الشاعر في قصيدة (كفى يا عرب) التساؤل حول الهوية من منطلق زمني متوتر بين ماض ومستقبل متخيل في الوعى والشعور العربي، وذلك من خلال الشكوى لبديل أنثوى عربى يتخذ شكل الحبيبة التي تحمل الآثار النصية المتراكمة لوجودها الشعرى في تراثنا العربي، والنصوص الأخرى، فريم حاملة الاسم العربي تحقق الحلم بالهوية في المتخيل، كما أنها مصدر لشكوى الشاعر وأزمته، أزمة الوعى بالهوية وتمثيلها الناقص في مقاومة فارغة المضمون أى أن الشاعر يملك وعياً بالتغير دون مضمون واقعى ثقافى وسياسى وفنى لهذا الوعى المدرك برهافة الهوية في تشكيل الذات المتعالية وبديلها المتخيل/ريم يقول الشاعر:

أريم الحبيبة

حكاياتنا أننا نبتدى

ونرسم كل الطرق

ونزعم وقت الخلاص

وننشئ أفقاً لآدابنا

ونمحو التراث

وأيامنا بين عمر مضاع

وعمر كذب[1]

إن صمت (ريم) الحبيبة أمام هذا الواقع الذي يرسمه الشاعر ينحرف بها عن السياق المتخيل في وعيه و لا وعيه، وكأنها تتلاشى

(١) د./عبد الله باشراحيل ـ السابق ـ ١٢٥.

كلما أراد الشاعر حضورها الواقعى، فيعود ليقرر سلب الهوية، بدلاً من حثها على المقاومة، ألا يذكرنا هذا بالمفارقة التكوينية الجديدة التي وضعها (أمل دنقل) بين (زرقاء اليمامة) المتخيلة في التراث وواقعها الجديد؟. إن نص (كفى يا عرب) يحمل هذه الدلالة في تراكمات التناص مع صور الأنثى في الشعر العربي إلا أن واقع الشاعر لا يدعو في نهاية القصيدة إلى تحقيق الهوية وإنما إلى سلبها كرد فعل لا واعٍ إزاء هذه الحالة:

ومـاذا نقـول

وقد غـادر الرشد

أرض العرب

أقول أنا

آدمى النسب[1]

فهل كان النسب إلى آدم (عليه السلام)، سلباً للهوية العربية، أو رغبة لا شعورية في تحقيق التعالى الحضارى والسياسى؟ إن آدم يشير إلى المفارقة المدلولية الأولى، وهي حلم الهوية دون سلبها تماماً من الذات، فمنه يمتد التراث والعقيدة، وفي الوقت نفسه الهوية الإنسانية في التحامها البكر بالأرض. الشاعر هنا يحلم بمحو الحاضر لتكوين هوية جديدة هي مزيج من الماضى والمستقبل، ولكن هذه الهوية غائبة عن الوجود الآنى في الوقت الذي يمكن تحديدها فيه، وقيامها باستبدال الحالة السابقة.

إن تكوين الهوية في هذه القصيدة، ينحرف بقصد عن حركة

(١) السابق - ص ١٣١.

الإيقاع القوية في شعر الدكتور/عبد الله باشراحيل فالإطار النقدى أو الإيديولوجى يتحول بفعل القصيدة وشاعريتها الخاصة، إلى إعادة اكتشاف الذات والوجود ومن ثم الرغبة اللاواعية في الإضافة الدلالية للخطاب النقدى، ولولا هذا الحوار والامتزاج، لما حققت القصيدة متعة التأثير ومساءلة مفهوم الهوية دون تثبيته.

وفي قصيدة بعنوان (ل، أ) يختزل الشاعر تجربة الوعى بالذات، وكينونتها الخاصة في العالم والوجود الكونى، في الإيقاع السحرى للحروف سواء أكانت مقطعة، أو ملتحمة في حرف واحد أو حرفين، لقد صار الحرف نعم بإيقاعه السحرى علامة فارقة على الوجود، أو هو بديل لموقف الشاعر، وذاته العربية. وقد جاءت المفارقات الوجودية في القصيدة بين حرفى (نعم ولا) دون اختلاف بنيوى أو تعارض بينهما، فكل منهما يحيل إلى الآخر في تكوينه اللغوى والنفسى في الذات المتكلمة. لقد تشكل حرف (نعم) من الإيقاع السحرى الصامت قبل ولادة الشاعر ووعيه بالعالم. يقول:

علم الخوف، كعلم الفلك

الأول نرضعة من ثدى الأم

والثاني نتعلمه من أول بركان في الأرض

من أول أستاذ في علم القتل

في أول وجه الضعف[1]

يقترن الخوف هنا بعلم الفلك، لأنه خبرة كونية صامتة

---

(١) السابق - ص ٢٩١.

بالوجود أو تأويل للتجربة الحاملة للحرف (نعم)، وتنكرها الذات المتعالية للشاعر ثم تبحث من ورائها عن تجربة جديدة لتعلم لغة أولى تبدأ من الحرف (لا)، ولعل تقطيع حرف (لا) إلى (ل، أ) في عنوان القصيدة، كان دالاً على الذات اللاواعية التي ترغب في بناء علامات جديدة للغة وتستعيد في هذا خبرات الطفولة وفق توجهات (جوليا كريستيفا) السيميولوجية. إن ثورة (البركان) تجسيد حي لآثار الدم والقتل والحروب البدائية المشكلة للَّاوعي الجماعى الكامن بقوة في الإيقاع النفسى لحرفى (نعم) و(لا). والخوف المتولد عن هذه الخبرات يتعارض مع الرغبة البدائية في (الأبوية) والريادة الحضارية للإنسان العربي أو الإحساس بالتعالى المطلق للذات وبحثها عن مصيرها المختار. لقد كان التحريض ـ إذا ـ كامناً في تنويعات (نعم) ـ على مقاومة الخوف، والقدرة على إنتاج علامات تبدأ من الحرف (لا)، لتحقيق خبرة وجودية مختلفة ولكن سؤال الهوية سيظل مستمراً، ويحرك وعى الذات بين الحرفين المتداخلين دلالياً وشعورياً، وقد انعكست هذه الحركة على إنتاجية اللغة كدلالة كامنة خلف العلامات النصية فهى تتراوح بين رغبة التدمير لتاريخ (نعم) والتغير الشديد في بناء لغة تبدأ من اللام والألف.

إن التجربة الجمالية في شعر الدكتور/ عبد الله باشراحيل تبدأ من طاقة نفسية ولغوية غير محددة، تتخذ من علامات تحقيق الهوية أو هدمها مساراً وجودياً لها بحيث تتراوح بين تأكيد أبوية الخطاب والإنسياق وراء ما هو متخيل أو رمزى. ويرى الباحث أنه لا يمكن قراءة هذه القصائد بعيداً عن الوصف النقدى للمؤثرات الخطابية كعلامات حاملة لطاقة لاواعية ووجودية تترك آثارها في هوامش النص وعمليات القراءة.

وفي قصيدة (لغة العيون) ينطق الشاعر بالصوت الصامت للروح، بوصفه لغة أولى تحقق ما تعجز عنه الكلمات، ويصير البصر في هذه اللغة الخاصة مادة للإدراك وإنتاج العلامات والظواهر الكونية، ولكن هذه الحياة الكامنة في الروح لا تقوى على إنتاج لغة مشبعة بالميتافيزيقا، إذ إنها مادة لتوقد الشعورى واللاشعورى إزاء صور الموتى وما تحويه من جماليات خاصة تتجسد في إدراك الشاعر إذ يقول:

كان آخر ما حدثتنا
به
بأن شخصت عينها
للسماء
كأن حديث
الحياة
اختتم[1]

إن وصف الشاعر للجثة يقاوم ما هو فيزيقى في اتجاه ما هو جمالى من خلال موقف حيادى للطبيب، لقد استحالت صورة الجثة إلى علامة جمالية تحمل معنى الحياة وكأنها تؤجل مفهوم الموت. ألا يذكرنا هذا بارتباط معنى العلامة بالقبر عند (ديريدا)، فالقبر إذ يدخر حياة أخرى للروح تحميها من عوامل الزمن وتكرار الموت، يؤجل مفهوم الموت ويجسده، مثله كمثل العلامة وعلاقتها بالمدلول[2].

---

(١) السابق - ص ٣١١.

(٢) Read/J. derrid a/seech and Writing according to hegel. www.marxists. org/ refernce/subject/philosophy/works/fr/derrida 1. htm.

إن حديث الحياة لجثة العروس في المستشفى، هو نفسه حديث الموت وخطره، ولكنه إذ يعلن عن لغة سحرية جديدة تشبه القصيدة في وعى (الشاعر)، سوف يخرج من دلالته الأولى وينحرف في اتجاه الروح المدركة ولعل استخدام الشاعر للحرف (كأن) في قوله (كأن حديث الحياة اختتم) يدل على استمرار الحياة والطاقة الروحية المتولدة عن إيحاءات لغة العيون وتكوينها الجمالى.

ويلاحظ الباحث أن تداخل العلامات الحاملة لصفة (السردية) مع الشاعرية في هذه القصيدة، ينتج علامات الحياة الديناميكية التي تميز لغة العيون وتقاوم الخطاب المتعالى للموت الذي يهيمن على عناصر المشهد، هذا الموت الذي يحمل دلالات تراجع الهوية ورغبات الهدم في تكوينه وثرائه الدلالى.

ويستمر الشاعر في البحث عن وجود آخر، لغة أخرى تحيا فيها ذاته وقصيدته من خلال بعض البدائل الرمزية الحاملة لدلالة الذات المتعالية في قصيدة (العذراء). وما بين الوجود العلاماتي لعمة الشاعر الواقعية والأخرى الرمزية والسيدة مريم (العذراء)، علامات معقدة من التناص وإعادة التشكيل لصورة العذراء في الوعى الديني، ومن خلال هذا التشابك العلاماتي يستطيع القارئ إنتاج دلالات عديدة، منها:

١ - يرى الشاعر أن العمة (مريم) لا يمكن أن تشتهى؛ لأنها ليست كباقى النساء، ولهذا فقد اكتسب تكوينها الخاص قداسة السيدة (مريم العذراء) في الدلالة، ثم معنى الأمومة البدائي في لاوعى الشاعر، وكأنه يستحضر صورة الأم المطلقة لكل البشر، فيحقق وجوده وهويته من خلال شكلها الرمزى في القصيدة، فقد

استحضرها من طاقته النفسية المعادلة للتكوين العلاماتي للرمز الجديد، الحامل لوجود الشاعر ويحقق هويته في الوقت نفسه يقول الشاعر:

ولأنها العذارء

ليس بها اشتهاء

كلا

وليست كالنساء

من زمن الوفاء

كانت هي الروض الجميل

تأوى إليه

نفوس كل المتعبين(١)

٢ ـ تلح على العمة مريم الرغبة في السفر أو (الموت) الضمني، لأنها لم تحقق وجودها المختار أو جنتها على (الأرض)، وهي جنة الشاعر أيضاً، كأنها تعلن الرغبة في الانشطار والتدمير، الحاملة لأزمة الهوية لدى الشاعر كدلالة كامنة، فهو يريد الموت لأنه لم يستطع تدمير واقعه الذي سلب منه الهوية أو إحداث واقع بديل عنه. لقد انسحب الموت من الواقع إلى الذات، لتحقيق حياة أخرى للهوية وأعمال الخير والقداسة المستوحاة من العذراء في بداية النص. وقد فصل (فرويد) علاقة الإيروس بالتدمير وتبعته (جوليا كريسيتفا) من وجهة (سيميولوجية) لها تحقق في هذا النص، إذا، إن الموت

(١) د./عبد الله باشراحيل ـ السابق ـ ص ٤٣٣.

يحمل عشق الهوية كدلالة أخرى على هامش سيادته.

يقول الشاعر:

قالت لنا يوماً

سأختار السفر

طال المكوث

فأى شئ أنتظر

لا شئ يغريني

سوى الروض النضر

.... إني تخيرت السفر(١)

ويمتزج النزوع نحو (الموت) بالرؤية الكونية للشاعر الحكيم في قصيدة (قال ذاك الحكيم)، فيرصد انتشار صور الحياة من خلال إعادة تمثيل لحظة الخلق من العدم، لتصير الكائنات، ومظاهر الحياة كافة، في حركة شبه دائرية، تحمل دلالات النوازع اللاوعية للأنا، تلك التي تنتج تحلل القوى المنطقية والأنوية ونوازع السيطرة الثقافية كدلالة تقع على الهامش من تأكيد الذات العربية على طول الديوان. إن الشاعر في هذه القصيدة يستدعى الحياة من خلال صور التراب وخمود الأرض في لحظة ما قبل الخلق، فهل كان هذا ارتداداً لنشوة أخرى غير معروفة أم محاولة إنتاج لغة جديدة؟

لقد مثَّل الشاعر لهذا الانقسام في دلالتين هما:

١ - الرغبة في إنتاج لحظة تدمير (لا واعية) لكل وجوه الحياة

(١) السابق - ص ٤٣٦

التي تدعى الوجود المركزى/المطلق، رغم انتشارها الذرى أو النسبى على هامش العدد (واحد) غير المتحقق في بشر أبداً. وتبدو هذه النزعة في اختزال التقدم الحضارى في لحظة (الماضى) التي يكمن فيها العدم، ثم اختزال الزمان والمكان في أرقام نسبية تحمل دلالات النظريات العلمية حول نشأة الكون ونهايته يقول:

إن الزمان رقم

والمكان رقم

ومن كل رقم تفرع رقم آخر

وفي كل رقم حساب وجبر

صار الزمان الجديد قديماً

كأنا نرتحل إلى ماضى الأيام الآتية

وما زال رقم البداية واحداً[1]

ألا يذكرنا هذا باعتبار الزمان جزءاً من مجال مكانى عند (هو كنج)؟ ومثلما حملت علامات النص دلالات عليه، فإنها تحمل دلالات ثقافية جديدة للصورة، فالرغبة في الاختزال والتلاشى تنطوى على تقديم نبوءة ترتبط بخطاب (أيديولوجى) ـ علاماتى جديد لثقافة قوامها (الصورة)، وبشكل غير مباشر تأتى علامات هذا التوجه حاملة للاتجاه الحداثى نحو الصورة وديناميكية تكوينها.

٢ ـ تأكيد الحياة، فلا بد أن تتحقق الذات وتعى بهويتها في صور النص ومحدداته المضمونية الثقافية، فللموت نسيم. أما الصمت

(١) السابق ـ ص ٣٥٨

الأبدى فيحمل دلالة أخرى على حياة الأرض والأحجار والسماء.

يقول الشاعر:

والبعض يقول... رميم نتن
لكنه لا يعرف
أن للموت نسيماً
وأن القناعة أغلى.. فأين الزمان
وأين المكان
في ذلك الوقت
حيث الحياة تدخل في أحشاء الموت
أرض، فضاء، جبال، سماء، بحارة ولا مياه
سكوت وصمت مهيب
تطفو الفكرة الأولى[(١)]

إن نبوءة الشاعر سيكولوجية وثقافية معاً، لأنها تتجه لجميع البشر والذات التي تخلت عن تعاليها واتجهت إلى نقطة وجمالية وكونية لا مركزية، إن الوعى المدرك لصورة العالم عقب الموت هنا ينتج نبوءة في شكل قصيدة، فيحقق حياة جمالية تنتج حضارة أخرى للصورة، وللذات تلتحم بهوية الشاعر العربية التي تناظر في حركتها تلك الطاقة النفسية اللامحدودة في النص، دون فصل نقدى لأحد الجانبين عن الآخر في ديوان (قناديل الريح) للدكتور عبد الله محمد باشراحيل، وقد أضاف بهذا الديوان دلالات نصية جديدة لمعنى الهوية وأسئلتها الحضارية والوجودية.

(١) السابق - ص٣٦٠

المعنى والمضمون

رمزي عبد الدايم

صدر كتاب المعنىٰ والمضمون «للناقد عهد فاضل، وقد صدر الكتاب لدى المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ٢٠٠٤ وافتتح بمقدمة مختصرة عن رموز تغير نظرية الشعر عند العرب والحق أن دراسته عن شعر باشراحيل منحت هذا الشعر قيمة مضاعفة لم يكن يعرفها أغلب القراء، بل أن أغلب الدراسات التي تناولت شعر باشراحيل كانت بمثابة قراءة سريعة عامة لأدب باشراحيل بالقياس إلى دراسة فاضل الهامة والقيمة. كتاب المعنى والمضمون هو كتاب لنظرية الشعر العربية بحق. ولم يوغل في التوسع كيلاً تتحول دراسته إلى رصد بيبلوغرفي لمجموعة نماذج النقد الأدبي وتنويعاتها المصطلحية على حد تعبيره. بل اكتفى بالإشارة المكثفة إلى عنوانها ودورها العام وكذلك السياق الزمني الذي تكونت فيه. فعرض للمحة من اهتمام النقاد العرب عن المعنى في الشعر في بغداد ربطا مع ظواهر التغير المجتمعي والسياسي لمرحلة بعينها. ثم نماذج شعرية من المرحلة التي تلت سقوط الدولة العربية في بغداد، أي المرحلة الوسيطية بالتقسيم الأوروبي) وهي مرحلة الأدب العثماني. ثم تفجر أثر المنقول الرومنسي مع نهايات القرن الثامن عشر وحتى الحرب العالمية الثانية، ودور هذه المرحلة في ضخ روح جديدة على الأدب العرب تمثلت

بالثورة على الأوزان وإعلان الذاتية وتمجيد الطبيعة والروح ثم دخل على وراثة الرومنسية في الحداثة الشعرية وكيف أخذت الثورة على القوالب شكل قصيدتي التفعيلة والنثر.

وعبّر المؤلف في مقدمته عن وضع القارئ في العناوين العامة لنظرية الشعر، للدخول في شعر عبد الله باشراحيل، وكيلاً تكون القراءة مبتدئة بنفسها مما يعطي الانطباع، وهذا يحصل كثيراً، بعزلة المادة التي خضعت للقراءة.

جاء القسم الأول عن الصورة في مستوييها: التشبيه والتمثيل، الأول انقسم إلى: التقييم والإحالة والترادف، والثاني إلى التمثيل المشهدي والاستعادي والعالي. وظهر كيف كان اشتغال الشاعر على صوره وتمثيله من منطلق تركيبي معين جانب الصورة المركبة المقحمة التي عادة ما تظهر في شعر ما بعد ثورة الحداثة. يتبين في هذا القسم الشكل الذي تمظهرت فيه الصور لدى الشاعر باشراحيل، نظاماً تعبيرياً وتجسيداً لغوياً.

القسم الثاني كان للمحتوى الفلسفي للشاعر، على خلفية الإطار الزمني وعلاقة المعرفة بالتاريخ. وفيه تم اظهار الحس التاريخي التأملي عند باشراحيل. وفي هذا القسم يطل الناقد على علاقة الفلسفة بالشعر سواء رأي النقد العربي أو الشعراء المعاصرين كأدونيس وأنسي الحاج ويوسف الخال، ليخلص إلى القول بأن للفلسفة حضوراً ما في النص الأدبي بعامة، وفي شعرية باشراحيل بخاصة، ومن المعروف أن علاقة الشعر بالفلسفة شابها الكثير من الارتباك بسبب اعتبار الفلسفة تعني حضوراً عقلياً على الفعل الشعري اللاشعوري، لكن هذا لا يعني أن العلاقة بينهما لا تقوم إلا على التناقض بل على نوع من التقسيم العادل بين العقل واللاشعور.

وهذا ما يظهر في تأملات باشراحيل التي أوضحها الناقد بأفضل طريقة يتطلبها شاعرٌ أو شعر.

القسم الثالث للبنية الزمنية بمستوييها: اللفظي والاستعادي، حيث تمكن معرفة نظم تشغيل الدلالة عند الشاعر من خلال قوّتي المفردة ونظام الاسترجاع المعتمد على التذكر. في البنية الزمنية تلك يتبين النظام التعبيري والأساسي عند الشاعر.

القسم الرابع كان القسم الجوهري الذي هو هدف الدراسة كلها، حيث قدّم عن تاريخية موضوع المعنى عند الجرجاني وابن طباطبا، بشكل أساسي، ودور النحل الشعري في تخوف النقاد العرب من هوية الشاعر فاتجهوا إلى المقايسة من خلال ربط المضمون بحياة العرب. وبدوره انقسم هذا القسم إلى اثنين: واحد للدلالة كمضمون، وفيها يتبين معنى الكلمة من المضمون في الشعر. وواحد للمعنى الذي هو لب الدراسة، فقرأ بضع مقاطع من مجمل كتبه، وخصص قصيدة «الكآبة» نموذجاً تطبيقياً ليس للمعنى فحسب بل للشعرية عموماً، وشعرية عبد الله باشراحيل خصوصاً.

ويعبّر أن هدفين ظهرا من دراسته أدب عبد الله باشراحيل: الهدف الخاص هو قراءة أدبه والهدف العام هو إضافة ما يمكن إضافته إلى موضوع المعنى واللفظ. أو موضوع اللغة والدلالة.

في النهاية يظهر دأب باشراحيل على تجنب ما هو خارج السياق الشعري، وهذا أحد أسرار قلة استخدامه للصورة المركبة، كذلك عكست الأمثلة التي اختارها بعضاً من عالمه، هذا العالم الذي هو مزيج من الترقب واليأس والقلق والحب والتأمل. هذا لجهة العالم. أما من حيث التركيب والصوغ اللغويين فقد عبّر الكاتب عن آلية

الشاعر المولدة للمعنى، لديه، وللمضمون، على خلفية زيادة المساحة بين اللفظ ومعناه وترك المجاز اللغوي والاستعارات تتولى الحمولة بأقصى إمكانية متاحة.

ثم يقرأ الناقد قصيدة الكآبة لتعلن شعرية جديدة قوامها المعنى التوليدي، وقوة السياق لدى الشاعر. وفي هذا النص تبين معنى المعنى الجرجاني بأكثر حالاته ترابطاً وتحريكاً. وأتت لتعلن ولادة ثانية لموهبة الشاعر وهي في أقصى درجات الانفعال والتوتر اللغوي والروحي. في قراءة الناقد فاضل لقصيدة الكآبة يظهر دأب الناقد على إظهار مجموعة من نظم التفكير التي تترابط لتولد النص الشعري، إذ يبدو، من خلال الدارسة، أن الشعر ليس مرتبطاً وحسب في أدواته الذاتية المحضة بل هو ينفتح على التحليل النفسي وعلم الاجتماع والتاريخ وكذلك، بطبيعة الحال، الألسنية التي اعتمدها الناقد في قراءة قصيدة الكآبة من خلال تمييز حرفي الكاف والباء الأساسيين في كلمة الكآبة وكيف أن القصيدة تسلسلت بالكامل من آلية الكاف والباء كما عبر الناقد في مجموعة الكلمات التي تتشكل من اجتماع هذين الحرفين.

يعتبر الناقد أن قصيدة الكآبة هي التي دفعته لقراءة أدب باشراحيل، ولقراءة المرجعيات الجمالية الممكنة في شعره حتى أنه عبّر في أكثر من مكان في أن قصيدة الكآبة من القصائد العربية الأساسية في الشعر المعاصر. طبعاً يلمح القارئ أن ليس كل شعر باشراحيل بنفس المستوى ويشعر وكأن الدراسة النقدية هذه هي التي منحتها مكاناً قد يفوق مكانها الفعلي والمتساوي بحجمها كما يرد في المتن الشعري. أما ناحية تأرجح المستوى الشعري فهو من طبيعة تاريخ الشعر ذاته وأغلب الشعراء يكون أغلب شعرهم أقل من قيمة

شعرهم الجيد أي أن الأغلب لا يستلفت الانتباه، والذي يستلفت الانتباه هو الأقل، وهو من طبيعة الشعر وبعامة لدى جميع الشعراء. كتاب المعنى والمضمون ينضم إلى قائمة الكتب النقدية الهامة في المكتبة العربية. ففي المقدمة وحدها يتعرف القارئ على أهم ملامح مفهوم المعنى عند العرب وكذلك مقدمة القسم الأخير «المدلول كمعنى» يظهر قوة السياق الشعري في خلق الدلالة. أما خاتمة الكتاب فهي إشارات عامة إلى أهداف الدراسة وتسلسل أفكارها التي قرأناها في الفصول الخمسة للكتاب.

صورة الحبيب بين المقدّس والدنيوي

رافت السنوسى

(١)

مدخل رومانتيكي:

إن أول ما يلاحظه القارئ في إنتاج الشاعر عبد الله باشراحيل هو ذلك الصوت الرومانسي الذي يطل عليه واضحاً جلياً في عناوين[١] القصائد وثنايا الألفاظ والتراكيب والصور والأخيلة مما يجعلنا غير قادرين على الولوج إلى الدراسة بغير الوقوف لرصد هذه الروح الرومانسية كمدخل تمهيدي للدراسة التي تم عنونتها بـ صورة الحبيب بين المقدس والدنيوي في شعر **عبد الله باشراحيل** «فالشاعر الفنان ـ حسب المفهوم الرومانسي ـ لا يبالي بطبيعته الدنيوية والمادية المتسمة بالفجاجة في ما يتصل بالأمور السياسية والاجتماعية فهو يكرس ذاته بمعنى أدق للمجالات الجوهرية التي تتعلق بالجمال الطبيعي والإحساس الشخصي[٢] وهذا ملحوظ بغير عناء ودون حاجة للتدليل بأكثر مما سوف يرد في الشواهد داخل الدراسة، والتي تتشكل ملامحه

---

(١) محاضرة نقدية مقدّمة في إطار «الندوة النقدية لأعمال الشاعر عبد الله باشراحيل» والتي أقيمت في جامعة المنيا في ١٧ نيسان ٢٠٠٤

(٢) رايموند وليامز: الثقافة والمجتمع، ت وجيه سمعان الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠١ ص ٤٧.

في التراكيب والبنى والألفاظ والأخيلة التي انتشرت في إبداعه كما في إبداع هذا الاتجاه من السابقين، وأهمها الاهتمام بالحلم والحب والطبيعة والحزن والألم والاغتراب وإذا كان الناقد الإنجليزي «**لوكاس**» يفسر العلاقة بين الرومانسية والحلم في ضوء التحليل الفرويدي، فيقول أن للرومانسية في حياة الأديب أو الفنان وظيفة مشابهة لوظيفة الحلم وهو التنفيس عن النزعات والرغائب المكبوتة في العقل الباطن فالتعبير الرومانسي يوقف إلى حين تلك الرقابة الصارمة على أعمال النفس الواعية Ego[(١)] فإن الشاعر يمارس قدراً كبيراً من الحرية الحالمة التي ينشدها ويتغنى بها ولها والتي يقف العالم الخارجي بكل ضغوطه وصراعاته حائلاً بينها وبين الفنان الشاعر في ممارستها والتمتع بها. «وتنحصر مقومات الذاتية الرومانسية في اعتدادها بالعاطفة وإيمانها بحقوق القلب والشعور بالحب، والقلب موضوع امتداح واحتفال الرومانسيين بمثل ما امتدح العقل في الفترة الكلاسيكية[(٢)]».

والشاعر **عبد الله باشراحيل** ـ وإن كنت لا أعرفه عن قرب يتمتع بالعديد من السمات والصفات الشخصية التي يمكن ملامستها من خلال الديوان وإبداعه والتي تتفق وطبيعة المبدعين الرومانسيين فهو رقيق المشاعر، رهيف الحس، عاشق لكل ما هو جميل ومثالي. متدين، حالم، ولن نزيد فقد رصد ذلك الأساتذة الأفاضل مقدمو دواوينه وأقروا بأن شعره صورة شبه فوتوغرافية لحياته وخلجاته. إذن الشاعر يكتب ذاته ورومانسيته ليست نابعة من تبني أيديولوجية معينة بشكل مقصود ولكن لجنوح ذاتي وتعبير عما في نفس الشاعر.

---

(١) سيد حامد النساج: في الرومانسية والواقعية، مكتبة غريب ١٩٨١ ص ١٨.
(٢) سيد حامد النساج: في الرومانسية والواقعية، مرجع سابق ص ٢٢.

والحقيقة أن الرومانسية ليست رومانسية واحدة. فقد تعددت وتنوعت وتمايزت بشكل كبير في ما بينها وحتى أننا نحسبها رومانسيات متعددة وكلها تختلف عن أصل بلاد المنشأ ولكن ظلت لها خصائص مشتركة أوردها الدكتور **محمد مصطفى هدارة** واعتبرها من مظاهر التجديد في الشعر العربي وذلك في سياق حديثه عن شعر المهجر فلخصها في:

١. النزعة الإنسانية

٢. الحب الطاهر

٣. شعر الحنين

٤. الشعر الوطني والقومي

٥. شعر الألم

٦. مشاركة مظاهر الطبيعة

٧. الاستخبار النفسي[١]

والشاعر عليه أن يوجد هذا الاتساق بين الكون الخارجي وعالمه الداخلي في ضوء قدرته على معاينة العالم والانغماس فيه والتحاور معه.

وفكرة الرومانتيكية عند **لامرتين** Lamartine وضح حدودها في أن العالم كله عبارة عن نظام من الرموز وأنه عالم حي ذو إيقاع خاص وأن الشاعر ينبغي ألا يكتفي بقراءة نظام العالم وإنما عليه أن يندمج في هذا العالم ويتذبذب معه ويحس إيقاعه ويفهمه ثم يعيد التعبير عنه[٢]. وفي

(١) محمد مصطفى هدارة: التجديد في شعر المهجر، دار الفكر العربي ط ١، ١٩٥٧ ص ٨٨: ١٢٠.

(٢) محمود الربيعي: نقد الشعر، مكتبة الزهراء ١٩٨٦ ص ٩١.

واقع الأمر جاءت قصائد الأعمال الكاملة للشاعر **عبد الله باشراحيل** حاملة كل تلك المظاهر ومسجلة تفاعله مع الحبيب أياً كانت صورته سواء الحبيب الله، المرأة، الوطن، القيمة، الصديق... الخ. وتجليات الحب الطاهر النقي في أرجاء الديوان مؤكدة بالبعد عن استخدام الصور الحسية الظاهرة في وصف المحبوب وقد أصبغ على محبوبه كل صفات المثال والنقاء وما تبع ذلك من الحنين الجارف سواء إلى المرأة الحبيبة أو الأيام الصافية الجميلة وفي قصائده الاعتزاز بالنفس وقوميته، وعنده الاهتمام بالطبيعة ومباهجها وتنوع رموزها لذلك اعتمدنا المدخل الرومانتيكي كتمهيد كان لا بد منه لهذه الورقة النقدية لأعمال الشاعر **عبد الله باشراحيل**.

(٢)

إن الرومانسية ومظاهرها التي قفزت إلينا أثناء مطالعة أعمال الشاعر **عبد الله باشراحيل** بما فيها من الأحاسيس المرهفة وشكوى الهوى العذرى والحبيب وما نتج عنها من الصور والأخيلة ذات المسحة الحزينة وتنوع وجهة الخطاب تنوعاً شديداً كل هذا جعلنا نتساءل:

من هو الحبيب؟!

وما هي صوره التي حاول الشاعر رسمها؟!

وما هو المقدس وما هو الدنيوي؟!

وهذه أسئلة كان لا بد وأن نجيب عليها في إيجاز قبل أن نلج إلى عمق الدراسة وإن كانت هذه التساؤلات المطروحة سابقاً جوهرها.

وأعتقد أنه من البديهي أن الحبيب هو كل من توجه له الشاعر

بخطاب حميمي يحمل شوقه وحنينه وعتابه أيضاً وأقام معه علاقة روحية ونفسية في إطار منظومة العلاقات والرؤى الإنسانية التي اعتمدتها النظرة الرومانتيكية وشكلتها الأعمال الشعرية الخاصة بالشاعر ويمكن تقسيم صورها إلى:

أولاً ـ مقدس: وهو الحبيب الذي أحيط بجلال وتنزيه والذي يحقق توازناً نفسياً لشيوع صفات الكمال والمثال التي ينشدها الشاعر والتي يرى فيها الجمال المطلق الذي يأنس به ويناجيه، ويمكن إحصاء صوره في:

أ ـ ١ ـ الحبيب/الله عز وجل

٢ ـ الحبيب/النبي صلى الله عليه وسلم.

ب ـ الحبيب/القيمة

الوفاء ـ الحق ـ الخير ـ الجمال... الخ.

ج ـ الحبيب/الوطن ومعالمه الكعبة، مكة، المدينة.

وصيغة الخطاب ما أسميناه الحبيب المقدس سابقاً اصطبغت بالصبغة الصوفية حسب ما سوف نراه لاحقاً، ونلاحظ أن أخبار العشق الصوفي التي احتواها كتاب مصارع العشاق يتضمن جوانب أربعة تلتقي في النهاية عند غاية واحدة هي توجيه القلوب إلى حب الله والفناء في طاعته دون حاجة إلى زجر أو تخويف وهذه الجوانب هي:

١. حب الله سبحانه وتعالى ٢. حب الجنة

٣. حب الحور العين ٤. حب الكعبة[1].

(١) مصطفى عبد الواحد: دراسة الحب في الأدب العربي، الجزء الثاني، دار المعارف المصرية ١٩٧٢ ص ٣٩٣، ٣٩٤.

وقد أضفنا إلى الحبيب المقدس القيمة باعتبارها تحمل من صفات الكمال والمثال ما يسعى له الشاعر ويناجيه مناجاة الحبيب وأيضاً الوطن ومعالمه مثل الكعبة، ومكة، والمدينة، ويمكن توسيع دائرة الوطن ليشتمل الوطن العربي والإسلامي إن سمحت بذلك المادة محل الدراسة. وإذا كان هذا مجمل صور الحبيب المقدس، فالدنيوي هو كل من ناجاه الشاعر ولم تتحقق فيه صفات الكمال والمثال مع دخوله في دائرة الشوق والعشق والحنين مما شكل دافعاً ملحاً لقيام الشاعر بمحاورته شعرياً وأتحفه بمشاعر الحب والحنين وتم حصر صوره في:

١. الحبيب/ المرأة (الموت ـ الحياة ـ المعنى).

٢. الحبيب/ الصديق

٣. الحبيب/ الشخصيات العامة الملوك أو الرؤساء وقد احتلت مساحة غير قليلة في أعمال الشاعر.

ويحق لنا أن لا ندع ما يرد على ذهن القارئ في شكل سؤال عما إذا كان المقدس عكس الدنيوي أو مقابله. أحب أن أوضح أن المقابلة ومدى تطابقها لم تعنني ولكن المقدس كاصطلاح ارتضيته هو ما يحمل صفات الكمال والمثال أو يفترض فيه ذلك حتى ولو كان مجازياً كمدعاة للتنزيه، والدنيوي كل ما علقت به صفات دنيا أدت إلى إزاحته عما نعتناه سابقاً بالمقدس. والاحتكام إلى المعاجم ربما يعطي ملمحاً من التوضيح فالمقدس هو المنزه، والطاهر، والمبارك، والقداسة الطهر والبركة(١).

---

(١) المعجم الوجيز: مادة قدس ص ٤٩٢، ٤٩٣.

(٣)

تعد الصورة من أهم مكونات الإبداع الشعري ودليل قدرة الشاعر وشغل الناقد وجاذبة اهتمامه منذ فجر التاريخ النقدي. وأداة دهشة القارئ وإثارته.

«وإذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة فإن المفهوم الجديد يوسع من إطارها فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصود بالمصطلح بل قد تخلو الصورة - بالمعنى الحديث - من المجاز أصلاً[(١)]»

وقد تباينت مفاهيمها كلما حقق العقل الإنساني تطوراً ما وتداخلت معارفه، منذ **أرسطو** حتى الآن. واختلف النقاد القدامى والمحدثون في شؤونها وفي وضع المصطلحات لها في محاولة لتقيدها فقد اعتبرتها الناقدة **ريتا عوض** «تشكيلاً لأنماط رمزية» واعتبرها **كولردج** «رسم بالكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة[(٢)] إلا أن التشكيل بالصورة الشعرية يعد أهم تجليات القصيدة العربية الحديثة ذلك أنه في إطار هذا التشكيل تتجمع كل الأطر البلاغية والجمالية وتتعانق مستوياتها المختلفة قديمها وجديدها لتحقق غرضاً واحداً هو الكشف عن القيمة الجمالية المتحققة في الصورة الكلية للقصيدة[(٣)] إذن للصورة أهداف وأدوات لتحقيق هذه الأهداف وأهم أدواتها اللغة حيث أنه حسب تعبير **كولردج** رسم بالكلمات والأداة الثانية العاطفة

(١) علي البطل: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، د. م، ط ٢، ١٩٨١ ص ٢٥.
(٢) محمد سعد شحاته: العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٣ ص ١١١.
(٣) منير فوزي: جماليات التشكيل بالصورة الشعرية، دار أنوس للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٩٦ ص ٣.

والهدف هو إنتاج الدلالة المراد نقلها إلى المتلقي وتوصيلها للتأثير فيه. «فالتخييل - إذن هو لب العمل الشعري - أمر راجع إلى هيئة الكلام إذ أنه يكسب القضايا الشائعة بل القضايا الفلسفية نفسها صورة مؤثرة في المخيلة والوجدان، فالصورة المخيلة هي حقيقة الشعر الذاتية التي تميزه عن سائر أنواع الكلام والمعاني - في رأي ابن سينا - هي المادة التي يغترف منها الشاعر وإن عمل الشاعر في هذه المادة هو وضعها في صورة تؤثر الخيال والوجدان، والمعاني يمكن أن تحد وتحصر أما الصورة البلاغية فهي مبتكرة غير محدودة[1] ولن نسهب في عرض تطور مفاهيم الصورة الشعرية إلا أننا نحاول الانتقال أو القفز من الصورة الشعرية الجزئية البسيطة إلى الصورة الكلية الشاملة لكل الجزئيات المجازية التي تساهم في بناء دلالة عامة أرادها الشاعر وهي فحوى أو مضمون الرسالة الشعرية. فنجد أن الشاعر **عبد الله باشراحيل** قد تعددت لديه صورة الحبيب كما أوضحنا سابقاً ونبدأ الآن في محاولة رصد هذه الصور كما جاءت في الأعمال الشعرية له.

أولاً: الحبيب في محيط التقديس:

١ - الحبيب/ الله عز وجل:

والشاعر في دائرة الحب الإلهي يرتفع به الوجد إلى مرتبة العشق الصوفي الذي ينغمس في المناجاة والتطلع إلى القرب، ويبدو الحب الإلهي حقيقة مجردة عن كل صورة لا تربطها بالحب الإنساني صلة وفي بعض الأشعار نرى في الصوفية من كان يربط بين الجمال الإنساني وبين حب الله والشوق إليه فيتخذ من الصورة الحسية سبيلاً

(١) أرسطو طاليس: في الشعر، تحقيق شكري عياد محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ص ١٨٧.

إلى تذكر خالقها[1] يقول الشاعر:

أسرجت نورك بعد الهم والفرق
وقد رأيناك في مدٍّ من الألق

ضاقت بنا معضلات أنت فارجها
يا مشرعاً بابه في كل منطلق

كم تسكن الآه قلباً أنت خالقه
وكم يطول بنا دهر من الملق(ج٢/ ٥٥٥).

والشاعر يعانق الصور بالكلمات التي تحمل دلالة صوفية مثل النور، الرؤية، القلب، والمناجاة ويقول في نفس القصيدة وهي بعنوان «الباب المشرع» شاكياً الدهر والكرب:

ما كنت تتركنا يوماً على كرب
حتى تضيئ لنا الأنوار في الغسق

يا رب أنت الذي أوجدت من عدمٍ
كل الخلائق من طين ومن علق

مولاي يا مبدع الأكوان يا أملا
أنت المعين على الأيام والقلق(ج٢/ ٥٥٥).

وفي موضع آخر في قصيدة «يا مالك الملك» يخاطب صفات الكمال في رب العزة في مقابلة مع صفات الضعف الإنساني لدى الشاعر والنقصان البشرى فيقول:

(١) مصطفى عبد الواحد: دراسة الحب مرجع سابق ص ٣٩٨.

فبمن سواك نلوذ إن جوعنا

ثكلى وأنفاس الضعاف أسارى

وبمن وأنت الحب في أعماقنا

وبمن ووحدك ناصر الأخيارا(ج٢/٥٥٣).

وفي قصيدة «الحب المذاب» يعتمد الشاعر **عبد الله باشراحيل** أداة المناجاة والتوسل أيضاً للحبيب/الله مبيناً صورة القدرة والطاعة المطلقة لله والحرص على طاعته لأن ذات الشاعر ذات متدينة تستمدّ من الله القادر الخالق المانح كل الأماني والقوة والعزيمة

يا منشئ الكون العظيم

ومن تفرد بالسور

رب السماوات العلى

وله ندين كما أمر

* * *

هو الذي يهب الرضا

وهو الرحيم لمن عثر(ج٢/٥٢٤)

وفي قصيدة «حر»

هو وحده فوق العيوب

وفوق أمجاد الثناء

إني أحبك خالقي

حباً سيعقبه اللقاء(ج٢/٥٩٠).

ونحن نظن أن الأبيات جاءت في لغة سهلة بسيطة ذات تراكيب

يظنها البعض خالية من المجهود الذي يقتضيه الفن عامة والشاعر خاصة إلا أننا لو نظرنا لجزالة اللفظ عند أبي العباس أحمد بن ثعلب «هو ما لم يكن بالمغرب البدوي، ولا السفساف العامي، ولكن ما اشتد أسره وسهل لفظه، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامه، وتوهم إمكانه[1].

٢ ـ الحبيب/ النبي صلى الله عليه وسلم

وصورة الحبيب الثانية هي النبي سيد الخلق خاتم المرسلين وقد خاطبه الشاعر في أكثر من قصيدة اعتمد فيها على الصورة المعنوية أكثر من الحسية واصفاً له بكل الصفات العليا كالطهر والنقاء والتقوى والصدق يقول في قصيدة «سيد الخلق»

يـا أحـب الأنـام في كـل قـلـب
نحـو يـنـبـوعـكَ الـبـهـيّ يمـيـل

أنـتَ لـلـفـخـر والـفـخـار مـنـار
وضياء إلى الـتـقـاة جـزيـل

نحـن يـا حـبـة الـقـلـوب شربـنـا
من كؤوس التقى شذىً يستحيل(ج٢/٥٥٧)

وفي مقطوعة «سيد الورى» نراه يتقرب إلى الحبيب رسول الله راسماً له صورة لا تختلف كثيراً عن سابقتها من حيث الصفات ولكن تختلف نوعاً من حيث الكلمات فما الفارق بين عنوان القصيدة الأولى «سيد الخلق» وعنوان المقطوعة الثانية «سيد الورى» إذا كان

(١) أبو العباس احمد ثعلب: قواعد الشعر، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ١٩٩٦ ص ٤١.

هذا حال العناوين فما بالك بالقصيدة وجوهرها والصورة أيضاً جاءت مكررة خالية من أي جدة أو إضافة يقول في «سيد الورى»

تـشرفـت الأزمـان حـين صـحـبـتـهـا
وشـوّقـنـا فـيك الـكـريم المـبـجـل

طـلـعـت عـلى كـل الـديـاجـي وأشرقـت
نـفـوس عـلى الأوهـام تحـيـا وتـنـهـل

عـليك سـلام الـلـه يـا سيد الـورى
فـإنّي إلى لـقـيـاك أهـفـو وآمـل(ج٢/ ٥٩٢).

ومثل هذه النماذج لا نلاحظ فيها أي مغايرة أو تجاوز في الصورة على المستوى الفني للشاعر ولا على مستوى التراث الشعري.

٣ ـ الصحابة:

وهذا الملمح من ملامح الحبيب وصوره في محيط التقديس ولكن يجب أن نفرق بين الصحابة والصحابيات من حيث النوع والصورة ربما تتكفل بالتفرقة فنية القصيدة ولكن هذا لم يحدث. جاءت القصائد معنونة بأسماء الصحابة وليس من الصحابيات الجليلات إلا السيدة **عائشة** رضي الله عنها أم المؤمنين ولن نذهب كثيراً وراء دلالة ذلك ولكن يكفي أن نرى أن المرأة المثال ليست لها الحظوة في أعمال الشاعر **عبد الله باشراحيل** أما الصحابة الرجال فقد أخذوا نصيباً كبيراً من تشكيل الصورة ففي قصيدة «**أبي بكر الصديق**».

هـذا أبـو بـكـر تـاج الحـق يـدفـعـه
طـاب الـزمـان بـه جـوداً وإحـسـانـا

يـا ثـاني اثـنـين كـان الـغـار مـأمـنـه
ورافــعــاً في سمــاء الحــق بــنــيــانــا

يـا بـاذل المـال بـين الـنـاس يـقـسـمـه
أبـقـيـت مـنـه أحـاديـثـاً وعـرفـانـا

* * *

هــذا أبــو بــكــر عــدل في خــلافــتــه
لا يرتضي في حدود الله خذلانا(ج٢/٥٦٩).

وهو يكرر اسم الإشارة «هذا» كأنه يقدمه للقارئ مفترضاً أن القارئ سيعرفه بصورة غير ما ألفها عن أبي بكر جمالياً وهذا لم يحدث وأخذ يعدد صفاته بأنه جواد كريم محب للحق والعدل لا يرضى أن يتعدى أحد على حدود الله، به التقوى والورع وكلها صفات معنوية تضفي كثيراً من القداسة والطهر على الصديق أبي بكر إلا أن الشاعر يعود للصفات الحسية في محاولة لتحجيم الصورة في ذهن القارئ فيقول:

ومــا أبــو بــكــر إلا روضــة عــبــقــت
طــهــراً وفــوح مــروءات وعــرفــانــا

عــليك رضــوان ربي كــلــمــا هــطــلــت
مـواطـر الـسـحـب أو سـارت مـطـايـانـا

يــا بــشــريــاتــك والجــنــات وارفــة
عن جانبيك ويزهو الورد جذلانا(ج٢/٥٧١).

وعلى هذا المنوال يسير في رسم الصورة الفنية لباقي الصحابة متنقلاً بين ما هو مادي وحسي وما هو معنوي، ولا تختلف كثيراً

الصورة في وصف الصحابة **عمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب - وأسامه بن زيد** فكلهم فرسان وأصحاب جود وكرم وتقوى وورع وعدل.

أما في رسم صورة السيدة **عائشة** أم المؤمنين فقد اعتمدت كلها على التناص مع الأحاديث النبوية والأخبار والأثر فكأنه ارتضى الصورة الكائنة في وجدان القارئ عن أم المؤمنين، يقول في قصيدة «أم المؤمنين».

أمــنــا تــلــك أم المــؤمــنــيــنــا
زوجــة المحــمــود أخــلاقــاً وديــنــا

نــصــف ديــن الخــلــق مــنــهــا نجــتــليه
أنــه أمــر مــن المخــتــار فــيــنــا

قــد وعــت مــا جــاء في الــقــرآن عــلــمــاً
ورعــت مــا كــان حــقــاً مــســتــبــيــنــا

* * *

«الحــمــيراء» ومــا أغــلاه وصــفــاً
مــن نــبي الــلــه نــبــعــاً ومــعــينا(ج٢/ ٥٨٢).

وما يعمق الصورة في مخيلة القارئ كلمة «الحميراء» لذلك أتى بها الشاعر كصفة أساسية تكاد تكون عالقة في ذهن المسلمين جميعاً نظراً لورودها في هذا الحديث الكريم «خذوا نصف دينكم عن تلك الحميراء» فجمع الحديث بين الصفات الحسية «الحميراء» والمعنوية «العلم» وجاءت القصيدة كذلك.

ب ـ الحبيب/ القيمة:

القيمة صورة مثالية لما يجب أن يكون وجنوحها إلى التجريد يضفي عليها الجلال والتقديس وهي المعيار الذي يتطلع إليه المحب في حبيبه والشاعر يتعلق بها ربما لإحساسه بندرتها أو لأن طموحه للكمال فطرى فيناجيها مناجاة الحبيب، حتى أن الشاعر يكتب قصيدة يعنونها بـ «القيم» يقول فيها:

وكـم يخـلـق الـلـه بـعـض الأنـام
يـعـيـشـون بـالـلـهـو دون الـقـيـم(ج٢/٣٠٣).

وصور القيم متنوعة في شعر **عبد الله باشراحيل**، كالوفاء، والحق، والعدل، والجمال، وهناك أيضاً صورة القيم السلبية كالغدر والخيانة وهي تشكل هاجساً قوياً في التشكيل بالصورة فكأن الصورة لن تتم أو تتضح إلا بمقابلتها بنقيضها وهذا صحيح. يقول في قصيدة «لا تلمني»

لا تـلـمـني أصـب لـلـصـبـح جـرحـي
يـسـتنزى بـنـازف مـن وفـائي

* * *

كـيـف ألـقـاك طـاهـراً ونـبـيلاً
تـرفـع الحـب مـن كـثـير الـريـاء

تـتـسـاوى لـك المـواقـف عـدلا
وأرى فـيك فـطـنـة الحـكـمـاء

يـا رفـيقـي إن بـكـيـت زمـاني
ذاك أني رويـتـه بـوفـائي(ج١/٤٣٢).

وتوجيه الخطاب الشعري للرفيق/الإنسان أو الإنسانية ـ نلحظ سمات المهجريين الرومانسية دليل هذا الاحتياج للقيم التي ينشدها الشارع وكونها مشوبة بملامح حزينة دليل على الفقد والضياع في هذا الزمان من وجهة نظر الشاعر طبعاً وترى هذا الإحساس والفقد والحزن لضياع قيم الحق والوفاء والمساواة يدفع الشاعر إلى التمني لو أن الزمان علمه شيئاً من الغدر يعيش به بين الناس يقول:

علمتني الحب يا دهري أتخدعني
حتى تكاد تواريني لملتحدي

لو كنت علمتني غدراً أعيش به
لهان للزيف إغرائي ومعتمدي(ج١/٤٣٥)

هذه هي صورة القيم بين الإيجابي والسلبي يرسمها الشاعر بوضوح مبيناً معاناته مما يجعل القارئ يعيش معه وذلك لقدرته العالية في رسمها وأكسب بها العمل نوعاً من الدراما مما يجعل القارئ متعاطفاً مع الشاعر أو مع نفسه داخل الصورة التي يبدعها الشاعر.

ج ـ الحبيب/الوطن ومعالمه:

الوطن فكرة غافية لا يوقظها سوى الشعراء بالتحنان والفناء وإذا كان الإنسان يرتبط شعورياً بالمكان الذي ينبت فيه وتمتد فيه جذوره أو تسرح عليه حواسه فإن توسيع دائرته ليشمل رقعة عريضة تتمثل فيها خواصه الطبيعية والبشرية وتعميق وعيه الفطري به يعد نموذجاً لصناعة المثال والتعلق به وهي صناعة شعرية في صميمها حيث يصبح بوسع الإنسان عند ممارستها أن يرى ذاته وينشد

أحلامه ويشكل انتماءه للعالم الصغير. وهو لا يفعل كل ذلك إلا إذا تلبس بحالة شعورية كأن يصبو إلى مرابع لهوه وطفولته أو يتوجه بتذكر ماضيه ومعالمه[1]

والشاعر **عبد الله باشراحيل** أولى اهتماماً خاصاً للوطن سواء الوطن الصغير أو العربي أو الإسلامي وخاصة أن الوطن الصغير المملكة العربية السعودية تمتلك من معالم التقديس أكبرها وأجلها فهو مهبط الإسلام والرسل وخاصة النبي **محمد**ﷺ وبه مناسك ومشاعر الحج والدين الحنيف وإليه يتوجه المصلون في صلاتهم إنه حقاً وطن آسر بكل مشاعر الحب والتقديس وأضف على ذلك ذكرياته هو - أي الشاعر - من الطفولة ولهوها والشباب وطموحه ووجدانياته فيتيه الشاعر به واصفاً مشاعره تجاهه وغرامه به فيقول في قصيدة بعنوان «مئوية الحب»

يسهر الليل على أحلام صبح
يـنـشر الحب على القلب الحزين

موطني أم القرى والبيت فيها
قبلة الناس على مر السنين

نقتري الفخر وكل الفخر منها
قبس الكون وأصداء القرون(ج٢/٦٩)

وهي قصيدة طويلة أطول قصائد الأعمال الكاملة وقد بلغت مائة بيت كما يبدو من العنوان وقد حاول الشاعر فيها رسم صورة

(١) صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠٢ ص ٨٥.

الوطن ومعالمه المقدسة وأيضاً مدح رجاله وأبناءه وملوكه بصفات كلها تذخر بمعاني التبجيل والجلال والحب أيضاً

للندى للحب للإكرام ندعو
نتعالى عن ضلالٍ ومجون

والندى والحب إيثار وغرس
يخصب الصحراء كالقطر الهتون

شرف الأوطان يستعلي ويقوى
بالرجال السمر حراس الحصون(ج٢/ ٧٥)

أما أم القرى/الحبيبة فيخاطبها الشاعر ويصورها بالحبيبة المقدسة والقصيدة التي ينشدها فيها تحمل هذا النعت أيضاً:

محبوبتي تلك كل الناس تعشقها
والبعض يعشقها بالزيف والحقد

* * *

رأيتها قبل ميلادي مقدسة
حبيبتي من زمان الأب والجد

* * *

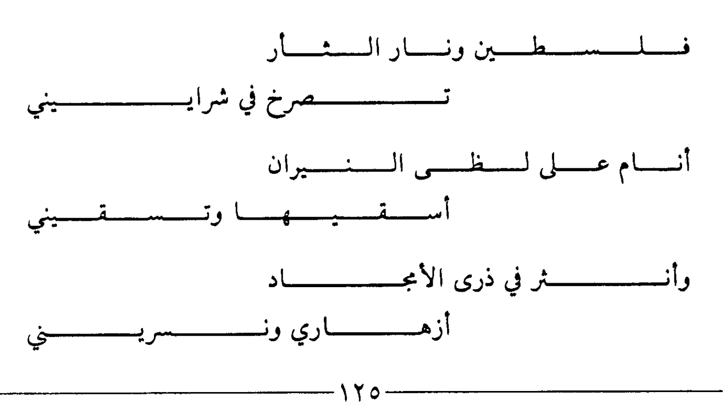
حبيبتي كعبة قلبي يقدسها
وكم أقبلها بالصدق والحب

إنها وجلال النور يسكنها
«أم القرى» موطني من سالف العهد(ج٢/ ٣٨٧)

ولو حاولنا تتبع الشواهد وملامح الصورة في حب الشاعر

للحبيب/الوطن ومعالمه لوجدناها عديدة وبارزة في شعر **عبد الله باشراحيل** ودلالتها واضحة تثبت مدى تعلق الشاعر بالوطن كحبيب مقدس، صوره في أخيلة جميلة ورائعة وبسيطة والبساطة هنا في هذه الأعمال سمة من سمات الخطاب الشعري لدى الشاعر وإن كنت أحب أن أسجل تحفظاً على هذا النوع من التساهل في صياغة الجملة الشعرية التي ينزل بها الشاعر إلى العادي والمألوف الذي لا يعبأ بالمغايرة والتجاوز الذي يقتضيه الفن بصفة عامة والشعر بصفة خاصة.

ونحن من خلال أعمال الشاعر **عبد الله باشراحيل** نراه يتوسع في مفهوم الوطن/الحبيب ليشمل العروبة كلها والإسلام بشكل عام وذلك من خلال معالجته لهمومه وقضاياه وهو في طريقه لتلك المعالجة يرسم بالكلمات العديد من الصور للوطن المقدس الجميل صاحب الأمجاد وأيضاً الوطن المناضل فيدخل بالشعر دائرة المقاومة ليدافع به عن قضاياه وحقوق الشعب العربي والإسلامي الذي يعاني من الاحتلال في القدس والاضطهاد في الشيشان والمعاداة في بقاع الأرض الأخرى والقمع داخل بيته وديوان النبع الظامئ تحديداً يذخر بالعديد من هذه القضايا والموضوعات، يقول في قصيدة بعنوان «رصاصة من فلسطين»



فلسطين ونار الثأر
تصرخ في شراييني

أنام على لظى النيران
أسقيها وتسقيني

وأنثر في ذرى الأمجاد
أزهاري ونسريني

لـــقـــد فـــجـــرت قـــنـــبـــلـــتي
وقـــد جـــردت ســـكـــيني(ج١/ ٢٢٥)

وفي قصيدة «إياك والقدس» يعلى الشاعر من صوت المقاومة والثورة على الاحتلال مذكراً العرب بأيام الأمجاد والمعارك التي انتصروا فيها على أرض فلسطين والتي دارت من أجل القدس في صياغة شعرية سهلة ذات صوت عالٍ تسيطر عليها الخطابية، يقول في قصيدة «إياك والقدس»

إيـاك والـقـدس دون الـقـدس أبـطـال
واسـتـمـهـل الـغـدر تـسـتـدنـيه أهـوال

* * *

أشـعـل ثـرى الأرض بـركـانـا يـفـجـرهـم
إذا ذوى فـــتـــية فـــينـــا وأطـــفـــال

وابـــعـــث إليهـــم دمـــانـــا إنهـــم حـــمـــم
في جمرها من فنون الموت أشكال(ج٢/ ١٠٤)

إذن كما يقول **غالي شكري** بأن الشعر هو فن المقاومة في لحظة حضور نادراً ما تتنبأ بالكارثة وقليلاً ما يؤرخ للهزيمة ولكن دائماً في خط النار بل خط القتال الأول من الجبهة[١] وهذه هي صورة الحبيب/ الوطن المناضل الذي يقف شامخاً في وجه المحتل الغاصب ولا يملك الشاعر إلا أن يحرض على المقاومة لكي لا تسقط صورة الحبيب/ الوطن من ذاكرة الأمجاد والانتصارات ثم إن هذه الأعمال الشعرية عامرة بالصور المتنوعة لكي تشكل بانوراما كاملة لصورة

(١) غالي شكري: أدب المقاومة، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠ ص ٣٥١.

الوطن الحبيب والمقدس في لبنان واليمن وفلسطين إلى آخر الوطن العربي والإسلامي.

(٤)

ثانياً: صورة الحبيب الدنيوي

١ ـ المرأة/الحبيب

ظلت المرأة نبع الإلهام عند الشعراء والفلاسفة والكتاب والفنانين، شغلت ما شغلت من مساحة الفكر الإنساني عُشقت وكُرهت وذهب الكتاب فيها كل مذهب، والنحاتون كل هيئة، والصوفيون كل رمز أفني الحكماء في تقييد حكمتهم فيها أعماراً مديدة ولكنها استعصت على التقنين والتحديد وظلت هائمة بالعقول كالطيف فمن صادفت في عقله منطقاً بهرته ومن صادفت في قلبه هوى فتنته، ومن له بالجمال ولع سحرته، فصعد بها بعض الناس إلى رتبة التقديس والمثال وهوى بها الآخر إلى الدرك الأسفل من الغواية والضلال، وتنوعت صورة المرأة في الشعر العربي المعاصر تنوعاً شديداً حمل معه تنوعاً في الدلالة الشعرية وفتح أجواء وفضاء النص أمام آفاق رحبة تمتد من الحسي إلى الرمزي ومن المتناول إلى الملغز الغارق في الإبهام وإن كان البعض يعد الإبهام ضرورة من ضروريات التصوير الشعري ولازمة الجمال في الخطاب الإبداعي ومحسناً أو حلية في الخطاب الوظيفي وقد أحصى الناقد عبد الله الغذامى نماذج المرأة في الشعر المعاصر في ثلاث صور رئيسية هي:

١. المرأة/الموت

٢. المرأة/الحياة والخصوبة

٣. المرأة/المعنى والرمز

وهذه الصور لا تختلف عن صورة المرأة الحبيب فهي الموت والحياة والمعنى في شعر **عبد الله باشراحيل** وإن تبلورت في صورة المرأة الواصلة والمرأة الهاجرة داخل النصوص، ومنها ما يأخذ صورة المرأة/المثال وقد كان بمقدورنا أن ندخل إحدى صورها في صورة الحبيب/المقدس إلا أننا آثرنا أن تكون صورة المرأة/الحبيب في الصورة الدنيوية وذلك حتى نبتعد قليلاً عن سطوة المدخل الأسطوري وهو منهج نرى أن النقاد غالوا في تطبيقه قصراً على الشعر الجاهلي وردوا رموزه وعناصره إلى أيديولوجيات سابقة سلفاً واقعين تحت بهرج المنهج الأسطوري وإن كان تحفظي هذا لا يعني أنني لا أرحب بمثل هذا النقد أو المنهج ولكن إذا كان استقراءاً لعلامات أصيلة داخل العمل الشعري فلا بأس، أما التأويل المفرط الذي يلوى أعناق النصوص فلا أجده إلا مضيعة للوقت والجهد ومهما يكن من تنوع وجهة النظر النقدية ونسبيّتها من ناقد إلى آخر فإنه «من البدهيات أن نقد الشعر عبث وتخليط لا جدوى منهما إذا لم يكن هذا النقد صادراً عن رؤية شمولية للحياة ومفاهيم محدّدة عن الإنسان وموقفه من الحياة والواقع، وعن الشعر وعلاقته بهذه الحياة وهذا الواقع ووظيفته التي ينبغي أن ينهض بها[1].

وإذا كنا قد دخلنا هذا المدخل فإننا لم نبتعد كثيراً عن دراسة صورة الحبيب في شعر **عبد الله باشراحيل** ولكن كان هذا المدخل ضرورياً حتى نقف على مدى هذا التنوع في صورة الحبيب داخل أعمال الشاعر

(١) عبد الله الغذامي: نماذج للمرأة في الفعل الشعري المعاصر، مجلة فصول المجلد الخامس العدد ١، ٢ مارس ١٩٨٧ ص ٢١٦.

أ ـ المرأة/الحياة

فصورة المرأة/الحياة تتمثل أشد تمثيل في قصيدة تحمل عنوان «حبي الجديد» يقول الشاعر:

حــبـيبي تــعــال لحــب جــديــد
يــصير بــه الــعــمــر حــقــل ورود

دعــانــا ربــيع الهــوى أقــبــلا
لــظــل ظــليل وزهــر نــضيد

فــحــتــام أبــقــى أصــون الــوفــاء
وحــتــام أحــيــا حــيــاة الــشريــد(ج١/١١٧)

فالشاعر ينادي حبيبته لأنها منبع الحياة وفي حضورها تنبت الورود ويحل الربيع والظل الظليل وفي غيابها غياب الحياة. إن المرأة هي الخصوبة والنماء وفي «قصيدة الحب والحياة» نراه يرتفع للتجريد فالحب هنا قيمة معادلة للحياة والمرأة هي سبب ذلك إن لم تكن معادلة للحياة يقول الشاعر:

قــالــوا الحــيــاة بــلا حــب مــعــذبــة
فــالحــب لــلــكــون نجــواه وســلــواه

* * *

أعــطــى ســخــاء فــأحــلامــي محــلــقــة
تــضــمــه في حــنــايــاهــا وتهــواه

إذا قــســا مــرة مــا مــلــت عــن كــلــفــي
بــمــا أكــابــد مــنــه حــين ألــقــاه

* * *

مـهـمـا شـقـيـت بـه فـالـوجـد يـدفـعـني

إلى جــديــد أعــانــيه وأحــيــاه(ج١/٣١)

والشاعر إذ يرسم هذه الصورة للحبيب/الحياة يصبغ عليه من مظاهر الحياة ما يشعر القارئ ببهجتها ويقابلها بصورة الغياب والفقد/الموت حتى تتضح معالم وجماليات التصوير.

ب ـ الحبيب/المرأة/الموت:

وهو لا يأتي بصورة صريحة حيث أن الشاعر يعمد إلى مظاهر الموت وما يصاحبها من الإحساس بالحنين والضياع والبكاء وتتداعى مثل هذه الصور كلما حل هجر أو وقع فراق أو بُعد يقول:

هـــجـــرت لـــكـــي تـــذيـــبـــيني

وهـــا عـــدت لـــتـــبـــكـــيني

وهو ـ أي الشاعر ـ يرصد أو قل يصور حال المحب إذا غاب عنه الحبيب وحلول صورة الموت والشقاء في كل شيء يقول في قصيدة «عودي إليه»:

عــودي إليه فــقــد ضيعــت مــاضيه

وعــلــليه بــوصــل الحــب وارويــه

هـذا الـذي فـاضـت الأشـواق مـن زمـن

مـن قـلـبـه فـغـدت كـالـنـار تـكـويـه

عـودي إليه فـإن الـوجـد مـلـتـهـب

والـدمـع يـنـسـاب فـيضـاً مـن مـآقـيه

فــداء عــينك كــان الــعــمــر يــبــذلــه

والـليل يـسـهـره والـشـوق يـضـنـيه(ج١/ ١٢٥)

إلى هذا الحد تتضافر صورة الحبيب/الغائب وصور مظاهر الموت المحدق التي لا بد وأن تؤدي إليه إن لم يعد الحبيب فجاءت الكلمات حاملة المعنى بشكل جيد ومعبرة أيما تعبير عن صورة المرأة/ الموت

ج ـ صورة المرأة/المعنى

صورة المرأة المعنى موجودة في معظم إبداعات الشعراء ومتنوعة وهي موجودة في هذه الأعمال بشكل يتماس مع مفردات هذه الصورة في الإبداعات الشعرية العربية الحديثة فهي البراءة والحلم، والطهر والحنين والحب ففي قصيدة «أيام الطفولة» يقول

سـلـوهـا عـن سـويـعـات جـمـيـلـة

قـضـينـاهـا بـأيـام الـطـفـولـة

وقــلــب هــام مــا بــين المــعــاني

ونـاجـى الـطـير حـبـاً والخـمـيـلـة(ج١/ ٢٧٤)

والمرأة ذات معاني أخرى كالبطولة والتضحية كما في قصيدة «**سناء محيدلي**» بالإضافة إلى ما يثيره هذا الإسم من معنى الشهادة والشجاعة وهي كلها معان تحملها مثل هذه القصيدة:

مـن أجـل سـوسـنـة خـضـراء فـاتـنـة

مـاتـت بـعـمـر الـصـبـا والهـول يحـترمُ

كـانـت كـكـلّ الـصـبـايـا وجـهـهـا أمـل
تخـتـال بـالـفـتنة الـولهـى وتحـتـشـمُ

* * *

سـنـاء أبـكـيـك أم أبـكـي عـلى أمـل
يـكـاد في طـالـع الأيـام يـنـعـدم

* * *

مـن وحي ذكـراك يـبـقـى الـنـصر منتظـراً
قد يولد الشرق يوماً وهو يبتسم(ج١/٤١٧)

وإذا كانت في هذه القصيدة تتجلى معاني الأمل والشهادة والبطولة ففي المقابل تعكس بشكل كبير صورة التخاذل والانكسار لدى من جلسوا حتى تتقدم المرأة لتذود عن الأوطان والحرمات وربما تكون هذه الصورة للمرأة/الحبيب صورة مثالية «والصورة المثالية صورة لا تتعلق بامرأة بعينها وإن وضعت لها أسماء مما قد يوهم بأنها صورة لامرأة بعينها إلا أن عناصر الصورة تتواتر عند الشعراء وتسير على نسق واحد مما يجعل صورة المرأة في الشعر أقرب إلى أن تكون نسخة مكررة من أصل واحد[1] وتكون أكثر وضوحاً في الغزليات.

٢ ـ صورة الحبيب/ الرجل

في إطار تعريف الحبيب السابق الذي ارتضته الدراسة وعرّفته بأنه كل من أقام الشاعر معه علاقة تغمرها المحبة، وتوجه له الشاعر

(١) وهب أحمد رومية: الشعر القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٦ ص ٢٢.

بخطاب حميمي يحمل شوقه ووده داخل علاقة نفسية وروحية فإن صورة الحبيب/الرجل قد بدت واضحة تناولنا منها جزءاً في صورة الحبيب المقدس وهي صورة الصحابة والآن نتناول منها شقاً آخر هو صورة الحبيب في الجانب الدنيوي، وخاصة أن شعر **عبد الله باشراحيل** ذاخر بصورة الرجال سواء الملوك أو العلماء أو الصحاب والرفاق وقد تعددت وتعدد الغرض الذي تناولت هذه الصورة ملامحه إذ إن الأغراض تعد تصنيفاً جيداً في مثل هذه التقسيم الدراسي بشكل خاص فهناك الرثاء والمديح والعتاب.

والذي دعاني لذلك أن الشاعر لم يكتف بالقصائد المتفرقة لمدح الملوك ورثاء العلماء والرفاق ولكنه أقام ديواناً كاملاً وعنونه بـ «**سيوف الصحراء**» قام من خلاله الشاعر برسم صورة ذات معانٍ ومعالم جميلة بكل رجل من رجال المملكة العربية السعودية بيّن فيه فضله ومناقبه وإذا كان الدكتور **علي البطل** قد فرّق بين صورة الرجل المثال في الحرب والسلم فجعل صورة الرجل المثال في الحرب البطل والشجاعة فإنه جعل صورة الرجل المثال في السلم الكرم[1] وهذه الصورة وإن كانت عامة وحادة في تقسيمها فإن فيها كثيراً من الصحة وهي لا تبعد كثيراً عن توصيف الصورة وخاصة صورة الرجل في أعمال **عبد الله باشراحيل** إلا أن صورة الرجل في قصائده جاءت متداخلة فالصورة تقبل البطولة والكرم وأي صفات أخرى ولا يحدها التوقيت سواء أكان سلماً أو حرباً وتزداد الصفات التي تضْفي على الممدوح ما يناسبها من المثالية من دافع الحب الذي يؤثر في الصورة بشكل كبير وأيضاً في المعاني والتراكيب وقد حشد كثيراً من صفات

(١) علي البطل: مرجع سابق ص ٦٩.

المثال كالنقاء، والطهر، والعزيمة، والتدين، والتسامح كل ذلك أكسب الصورة رونقاً وجمالاً ومثالية يقول في قصيدة «فهد»

عشرون يا ملك القلوب وإننا
نقفو خطاك مسوداً وممجداً

نلقاك بالعلم الذي إشراقه
يضوي المجاهل والمظالم والمدى

رجل السلام وكان في علياته
متعمّلاً متفقهاً متودداً(ج٢/ ٤٠)

وفي قصيدة «فارس العرب» يرسم الشاعر صورة الملك عبد العزيز صورة تملؤها الرومانسية والعذوبة يمزج فيها بين البطولة والفروسية والكرم والجود والجمال في تناغم جميل يقول:

أجل وحبك بين الناس معقود
يا فارس العرب للأمجاد معدود

أشرقت كالفجر في أبهى مطالعه
وجئت كالغيث همّال بك الجود

يحار زهر الروابي حين تنظره
فيرسل الورد يهمي وهو منضود

على محياك أفراح مغردة
يشتاقها في ربيع العمر مولود(ج٢/ ٤٥١)

والحقيقة أن الغزل والمديح والرثاء تظل هي الأشكال المتقاربة في أنها تتفق على إعطاء الإنسان وجهة الغزل أو المدح أو الرثاء

صورة مثالية ملائكية أو تضفي معالم أسطورية تبهر القارئ أو متلقي العمل وتدخله معها في التعاطف والولع بالحبيب موضوع القصيدة وهي نفس السمات التي رأيناها في صورة الحبيب عند الشاعر عبد الله باشراحيل.

(٥)

ظواهر مصاحبة لصورة الحبيب:

هناك العديد من الظواهر التي تكون مصاحبة أو ملازمة لصورة الحبيب وخاصة في الشعر الحديث وعند الرومانسيين تحديداً نظراً لما يحلمون به من السعي للصور المثالية للحياة وعناصرها التي عادة ما تقابل انحطاط وسلبية الواقع الضاغط بكل آلياته ومؤسساته ومنظومة القيم المادية السائدة بين أفراده وجماعته مما يجعل الشعراء - وليس الفلاسفة - هم الذين يعانون من هذا الواقع ويسعون للتحرر منه بالحلم أحياناً والتغني بالمدن الفاضلة أحياناً أخرى ويترتب على ذلك العديد من الظواهر ذات الطابع السيكولوجي ومن أهم هذه الظواهر

أ - الاغتراب

ب - الحكمة

ولن نسهب كثيراً في دراستهما نظراً لكونهما ملمحين يمكن أن يكونا موضوعين لدراستين منفصلين على أعمال الشاعر ولكن سوف أوجز فيها أشد الإيجاز من باب رصدهما فقط وليس التعمق في دراستهما، ومما لفت نظري في هذه الأعمال أن صورة الحبيب المقدس تلازمت معها صاحبتها ظاهرة الحكمة أكثر من ظاهرة الاغتراب وقدّرت إن مرجع ذلك إلى أن الحكمة نتيجة للتأمل

والهدوء والمعاينة أحياناً بالمعنى الصوفي وأن المجاورة أو التقرب من الحبيب المقدس تنتج نوعاً من السكينة التي تدفع للمقارنة بين حالتين وبالتالي إصدار الأحكام على أمور تمثل مصدر قلق الذات والآخرين وما الحكمة إلا تكثيف بلاغي لخبرات ومواقف، وهي ملاحظة أولى، أما الملاحظة الثانية وتتمثل في أن ظاهرة الاغتراب عادة ما تلازم صورة الحبيب الدنيوي أكثر من ملازمتها لصورة الحبيب المقدس وذلك ربما راجع لشيوع الإحساس بالفقد أو الخوف من حدوثه أو الهجر وخاصة بعد أن تعددت صورة الحبيب واتسعت دلالاتها ومن ثم يأتي الشعور بالاغتراب أو ربما لكون الحبيب في صورته الدنيوية دائماً في علاقة غير مستقرة ومتوترة مع المحب فهو دائماً لا يتجاوب مع تطلعات الشاعر ومثالياته لانغماس الحبيب - دنيوياً - في واقعية الحياة وطبيعتها المادية والحياتية التي تولى المصالح والمنفعة اهتماماً كبيراً على حساب روحانيات الشاعر ومثالياته وأخيراً طبيعة دور الشاعر الطليعي ربما يعد سبباً كافياً في حد ذاته للإحساس بالتفرد والعزلة ومن ثم الاغتراب.

١ - الاغتراب:

ظاهرة اجتماعية نفسية، ظهرت مع اعتماد الإنسان على الآلة، أبان الثورة الصناعية في أوروبا، ومفهوم الاغتراب مفهوم هيجلي فهو أول من استعمله كمصطلح، والعديد من الدراسات ترصد أسبابه ودوافعه إلا أن ما يعنينا هنا هو مدى تحققه داخل أعمال الشاعر **عبد الله باشراحيل** والحقيقة أن الشاعر هنا دائماً ما يسمى الأشياء بأسمائها - ربما هذا ضد الشعر - ولكن بنظرة خاطفة على عناوين القصائد نراها لا تعتمد كثيراً على المواربة أو المجاز فهي مباشرة تعبر

عن مضمون القصيدة وهو في قصيدة «الغربة» يعبر عن حالة الاغتراب بلفظ مباشر يقول:

إذا ألـفـيـتـنـي يـومـاً بـغـابـات مـن الحـزن
وجـاءت رحـلـة الـنـسـيـان تـقـصـيني ولا تـدني
وغـذّت نـفـسـي الأشـجـان.. حـلـت غـربـة الـظـن

* * *

أنـا الإنـسـان كـل الأرض ضـاقـت مـن مـشـاويـري
تـسـائـلـني مـتـى أُلـقـي بـأحمـالي وتـأثـيـري(ج١/ ٣٢٥)

وكما نلاحظ أن الاغتراب هنا اغتراب ظاهري لم تستطل جذوره في القصيدة حتى تعطي الإحساس العميق بالاغتراب ولكن وقفت هذه الحالة عند حد الغربة ذات الدلالة المكانية أما في قصيدة «القلم الشاكي» فإن الاغتراب أخذ المفهوم النفسي يقول

يـا طـاوي الخـطـو مـل بي عـنـد مـنـتـجـع
عـاف مـن الـذل والأدران والحـسـد

واسـتـخـبر الـدهـر مـا بـال الأمـان ذوى
والـبـشريـات تـلاشـت بـانـطـفـاء غـدي

* * *

أرض الـنـبـالـة قـد أرخـصـت جـوهـرتي
واستعذبت في فـؤادي عزلـة الأبـد(ج١/ ٤٣٤)

وكما سبق أن ذكرت فإن الاغتراب في هذه الأعمال الشعرية للشاعر **عبد الله باشراحيل** ظاهرة تحتاج إلى دراستها بشكل مفصل للوقوف على جوانبها المختلفة.

منذ أن أطلق **أبو تمام** عبارته الشهيرة «أنا **والمتنبي** حكيمان أما الشاعر فهو **البحتري**» وساد مفهوم مغلوط أن الحكمة ضد الشعرية والحقيقة ربما تكون مخالفة لذلك لأن الشعر هو الوعاء اللفظي والقولي الذي يضع فيه الإنسان محصلة تجاربه وخبراته كما يضع ذائقته وجمالياتها وأحاسيسه لذلك نرى أن الحكمة دعامة أساسية من دعامات ربط القارئ بالقصيدة وأن المتلقي العادي لا تجري على لسانه إلا الأبيات التي تجري مجرى المثل ونحن لا ندعى أن طابع الحكمة وما تحمله من سمات وعظية لا يبعده في بعض الأحيان عن منطقة الشعر إلا أن الشاعر وقدراته هما المحددان الأساسيان لتضافر الحكمة والشعر، والشاعر **عبد الله باشراحيل** تأتي الحكمة في شعره على استحياء

وفي لفظ لطيف وصياغة لغوية ليس بها تعقيد ولا إسفاف يقول في قصيدة «بينوشيه»:

هـي الحـيـاة ومـا تخـفـى مـصـائـرهـا
كـم تـسـتـعـيـد نـعـيـماً بـعـد إقـراض(ج٢/ ٦٥)

وفي موضع آخر في قصيدة «الرجال»:

هـي الحـقـوق وإن طـال المـطـال بهـا
والظلم كالليل عند النور ينسحب(ج٢/ ٩٢)

وتنتشر الحكمة في قصيدة «معتز» فيقول:

كـل الحـيـاة بـريـق الـوهـم ظـلّـلـهـا
والـنـفـس تـأنـس مـن أوهـامـهـا زمـنـا

هـذي المـقـاديـر رب الـكـون قـدرهـا
والموت يحصد من أرواحنا بدنا(ج٢/ ٤٣١)

وفي موضع آخر يقول:

مـــا كـــل أمـــر إن حـــســـبـــت بـــلية
فـلـعـل مـا تخـشى يـسرّ ويـنـعـم(ج١/ ٢٨١)

وقفة أخيرة:

وأخيراً لا بد لنا من تقييم عام للتجربة الإبداعية عند الشاعر **عبد الله باشراحيل في** تلك الأعمال الشعرية الكاملة التي تمثل إضافة للشعر السعودي أولاً وللشعر العربي ثانياً، نرى أننا لا بد وأن نعتمد على المبادئ السبعة التي تتمثل في الشعر والقصيدة بحسب التقييم الذي أشار له الدكتور **عز الدين إسماعيل** عند **استوفر** وهذه المبادئ هي:

١ ـ اللغة

٢ ـ العمق

٣ ـ الأهمية (والمقصود بها أهمية العاطفة المعبر عنها)

٤ ـ حسية الشعر

٥ ـ التعقيد

٦ ـ الخلق (القوة الإبداعية)

٧ ـ الشكل[1].

نرى أن القصائد في تلك الأعمال جاءت متباينة مع تلك المبادئ في درجة تحققها فالشاعر اقترب من تحقيقها في العديد من القصائد وفي مواضع أخرى يبتعد قليلاً فينحاز للشكل على حساب المضمون كما في شعر التفعيلة وللمعنى على حساب اللغة...

(١) علي البطل: مرجع سابق ص ١٨٧.

وهكذا، ولكن تبقى ملامح الشعرية داخل القصيدة هي الاهتمام الأول للشاعر وهو الذي انعكس بشكل كبير على ملامح تكوين الصورة الشعرية بصفة عامة وصورة الحبيب المقدس والدنيوي بصورة خاصة.

شعرية التّناص

د. محمد نجيب التلاوى

يمتص النص رحيق ثقافات الكاتب عن قصد أو غير قصد، ولأن المبدع يتميز بخصوصية أسلوبه، وأسلوبه هو طبقات جيولوجية متراكمة بخبرات ومعلومات عبر نصوص أدبية وعلمية على حد سواء، ومن هنا كانت القناعة الأولية بنفى مفهوم الإبداع الخالص لجهد المبدع، لأن المقروء الثقافي للمبدع جزء لا يتجزأ من تكوينه الفنى، وعلينا أن نقر بأهمية التخلى عن أغلوطة استقلالية النص.

وقد عبرت (جوليا كريستيفنا) عن هذا المعنى بمصطلح (التناص) والتي لم تكن تتصور أن يحظى بكل هذه العناية منذ أواخر ستينيات القرن العشرين حتى الآن، وسارع الباحثون إلى البحث عن جذور التناص، فمنهم من أقر معنى السبق لـ (رولان بارت)... ومنهم من بالغ إلى حدود سبق (محمد بن سلام الجمحي) إلى مفهوم التناص، خالطاً في ذلك بين التناص ودرجات السرقة والاقتباس...[1] لكن الثابت أن التناص نشأ وترعرع في أحضان البنيوية وفي نطاق النقد الجديد القائم على فلسفة النقد الداخلي للنص، حيث الاستعانة باللغة كأداة أساسية، وكان من الطبيعي أن

(١) راجع هذا الرأى في كتاب (التناص القرآني في شعر أمل دنقل) عبد العاطى كيوان.

يركز الباحثون عن التناص على البناء الداخلي للنص مثل (بارت/ ريفاتير/ دريدا . .) حيث عملوا على عزل النص عن علاقات القوى السلطوية الخارجية، بينما حذّر باحثون آخرون من تمديد حدود التناص إلى منطقة البحث المقارن حيث التأثير والتأثر.

وعلى الرغم من محاذير البنيوية وأصحاب النقد الجديد من خرق معدلات النقد الداخلي، وعلى الرغم من ضم التناص إلى منطقة نفوذ النقد الداخلي إلا أن قناعة كبيرة لدي بأن البحث في النص عبر استراتيجية التناص تتجاوز أطر النقد الداخلي لتتماس مع معطيات النقد الخارجي عندما نجد أنفسنا بالتناص نكشف عن ثقافة الكاتب ونكشف عن المعطى التاريخي والاجتماعي، ولأن المشي الاستنباطي - بتعبير (امبرتو إيكو) - ما بين النصوص عبر (الميتالغة) للوقوف على العلاقات الغائبة أو المغيبة في تناص المقروء الثقافي للكاتب لابد أن يقودنا إلى **المشي خارج النص** لتوثيق الأبعاد المتناقصة في النص، ويتحمل القارئ العبء الأكبر في فك التناص للنصوص المتعايشة معا داخل النص الأدبى المبحوث/ المقروء، إلى أن تقف الذات المبدعة والقارئ على شبكة العلاقات الثقافية والاجتماعية والتاريخية والعقائدية . . . داخل النص، وهذا مسار طبيعي لاستراتيجية التناص الباحث عن الوظيفة التي يؤديها نص في سياق نص لإعادة توزيع الأضواء الإبداعية الدالة على الجدل القائم على إنتاجية النص عبر شبكة العلاقات المتعددة.

وإذا كان للتناص هذا الدور الكشفي، فإن التناص - من وجهة نظري - يمكن إعتماده كاستراتيجية نقدية وليس منهجا نقديا صريحا. ولذلك تصبح قدرة القارىء على البعد التحويلي للتناص (تحويل دلالة الجزء التناص في سياق الدلالة الكلية للنص) غاية بحثية.

ومن منطلق هذا التأسيس لاستراتيجية التناص نقترب من ديوان (عبد الله باشراحيل) والمعنون ب (أقمار مكة)، وهو عنوان ينقلنا دونما مقدمات إلى جدلية التذكر للحضور التاريخي والديني الكامن في نفوسنا جميعا (المبدع / المتلقي .. معا).

وهذا العنوان لا يعني هروباً من الواقع الفوار بمتغيراته، والمكدس بتعاساته العربية

... ولكنه قائم في صلب الأحداث ... فهو منتصب بالاعتزاز بالماضي المجيد الذي يؤسس للهوية .. والذي يقاوم كل شكول التغريب القصدية للنظام العالمي الجديد .. إن هذا الديوان هو (جامع للتراث) على نسق (جامع النص) لجيرار جينيت، لأنه جامع للفاعل ومفعولاته ..، وجامع لزمان المجد العربي ومكانه ... وهذا الجمع قد حرك مسار الفعل الإبداعي في الديوان .. وكشف عن ضرورة تقديم فاعل المجد والحضارة فحرص الشاعر على أن يقدم مطولته في هذا الديوان عن (سيد الخلق) ص ثم خلفائه الراشدين (أبو بكر / عمر / عثمان / علي) ثم عائشة وأسامة بن زيد، وهذا يعني انتصار الشاعر للفكر الأصولي الذي يرى أن الأمة لن تصلح إلا بما صلح أولها .. ويؤطرون المرجعية الحضارية النموذجية لعصر الرسول محمد ﷺ وخلفائه الراشدين.

لكني اعتقد أن غاية الشاعر لم تتوقف ـ ككثير من الأصوليين ـ عند حدود تمجيد الرجال وفترتهم انتظاراً للدورة الحضارية - بمنظور ابن خلدون -، وإنما يعني الشاعر تجديد الذكرى كوسيلة مهمازية لتحريك بركتنا العربية الراكدة المستسلمة، ولحفزنا على التمثل والاقتداء بهم... ويبدو أن الشاعر يقدر حجم الوهن والضعف

فيصدر ديوانه بدعاء إلى الله... ويذيله، مماثل يكشف عن دوافع اللجوء إلى الذات العلية، - قال في بداية الديوان: "فبمن سواك نلوذ إن جموعنا ثكلى وأنفاس الضعاف أسارى» وفي نهاية الديوان قال:

"مولاي ناجاك الفؤاد
فجد بتفريج البلية
يا رب عفوك إننا
جئنا إليك بحسن نية»[1]...

ثم يعقب بالصلاة والسلام على (سيد الورى)

عـــليك صـــلاة الله تـــنـــدى وتهـــمـــل
وإنـــك لـــلـــدنـــيا نـــبيٌ ومـــرســـل

عـــليك ســـلام الله يـــا سيد الـــورى
فـــإني إلى لـــقـــيـــاك أهـــفـــو وآمـــل»[2]

* * *

وتأتي قصائد الديوان في أربع عشرة قصيدة تقليدية البناء حيث يخلق الشاعر قصائده من رحم الحياة في أبسط ممارساتها معتمداً على وسائل الإنجاح الشفوى للقصيد ة التقليدية، وهي الأنسب لأن السمع يتناسب والمعاني الدينية المجردة التي تلاحقت في قصائد الديوان ببنائها التقليدي الذي يغذي جماليات الذوق الفطرى للإنسان القائم على جمالية التماثل الثنائي[3]... ووجدنا حراكاً شكلياً واحداً لقصائد

(١) الأعمال الشعرية/ عبد الله باشراحيل/ جـ٢/ ٥٩١ صـ ٥٥٣.
(٢) السابق/ ٥٩٢.
(٣) تفصيلاً راجع: القصيدة التقليدية/ د. محمد نجيب التلاوى/ ٣٦ ـ ٣٧.

الديوان التقليدية البناء وكان ذلك في مقطوعة (دعاء) التي تذكرنا بالمحاولات الأولى لتجديد شكل القصيدة العربية عند شعراء المهجر عامة، وعند (إيليا أبي ماضي) بشكل خاص، على الرغم من أن الشاعر ارتاد من قبل محاولات تشكيلية وصلت إلى حدود شعر التفعيلة الحرة.

وقبل الخوض في مفردات التناص يلفت نظر الباحث بعض الرؤى النقدية المائزة بهذا الديوان بشكل خاص، ولطبيعة شعر (عبد الله باشراحيل) بشكل عام. وأول هذه الخصائص الفنية التي تستوقفنا مطولته (سيد الخلق)، وهي مطولة توازي البناء الملحمي حيث يؤسس لميلاد الرسول محمد وفقده لأمه فجده وعمه... وتكليفه بالدعوة، ووصف الوحي... وصعوبات البداية التي توجت بفقده لعمه وزوجه معاً في عام الحزن... وكيف طارده أهل الطائف.. وصعوبات الهجرة وتأسيس الدولة الإسلامية في المدينة...

وكادت تقترب القصيدة من خصوصية البناء الملحمى لولا أن الشاعر التصق بالحقيقة التاريخية، ولم يغامر بمغريات شعرية تمزج الحقيقة بالخيال لأنه في مقام الحديث عن رسول الله. وإن كان الخيال قد تحجم بفعل مقام (سيد الخلق) إلا أن ملامح القصة الشعرية تكتمل هنا فنحن مع بداية الميلاد والنشأة ثم التكليف بالدعوة وما استتبعه من مواجهات محمومة... ثم تأسيس للدولة، الوليدة في بناء له بداية ووسط ونهاية، أما البداية فكانت:

سيرة منك عطرتنا وفاحت
روعة العطر من سناك تهيل

سيرة الطفل يوم مات أبوه
قبل ميلاده ومات الخليل

(مكة النور) والروابي أضاءت
والـلآلي تماوجت والنخيل

قضت الأم نحبها وتوارت
وإذا اليتم جائر يستطيل...[1]

وامتلك الشاعر الأدوات الفنية الخاصة بالقصة الشعرية، فهو يتعامل مع معجم اللازمات التعبيرية السائدة، ويحرص على الوضوح والبساطة للجملة الشعرية غير المركبة، وهو أمر يسهل متابعة القص والانفعال به، ولا سيما أن الشاعر لا يعتمد الوصف التسجيلي وسيلة أحادية وإنما يستعين بتجسيم الأحاسيس والمشاعر لرصد رد فعله... وردود أفعال الأصوات التاريخية إزاء مفردات السيرة المحمدية. وتتوالى ردود الأفعال على الأحداث:

- الشاعر:

«الأزاهير في رحابك تندى
ودموع على ثراك تسيل

تقتفي النور من سناك يُمنِّي
موهن القلب والأماني نزول[2]

- عمه:

«فغدا الحب والرضى والأماني
وسقاه من الندى السلسبيل

يبتني من سناه فضلاً وعزماً
و(بحيري) يقول هذا الرسول[3].

(١) السابق/٥٥٨.
(٢) السابق/٥٥٧.
(٣) السابق/٥٥٩.

وقد أفاض الشاعر في تجسيم العقبات التي اعترضت سبيل الرسول في نشر دعوه من القريب والغريب على حد سواء:

«هــرع الأقــربــون مــن كــل صــوب
وأثـــاروا عـــليه حـــشـــداً يهـــول

فمـضى والأسىٰ يـفـيـض ويـبـكـى
والجـهـالات عـن سـنـاه تحـول[1]

ـ وفي الطائف:

«جـاء لـلـطـائـف المبـلـغ يـسـعـى
غـير أن الـغـواة عـنـه تميـل

أشـبـعـوا رجـلـه الـكـريمـة رمـيـاً
والـدم الـطـاهـر الـزكـى يـسيل[2]

ومن خلال هذه المطولة التي تقترب من مئة بيت ينهى الشاعر مطولته برد النهاية إلى البداية حيث يصور كيف عاد الرسول إلى مكة منتصراً بعد خروجه منها مهاجراً:

«إنـه الـفـتـح والـبـشير تـنـادى
وسـنـا الـبـيت زانـه الـتـبـجـيـل

مـكـة الـنـور قـد أتـاك الـرسـول
وقـذى الـرجـس عـن حمـاك يـزول[3]

ويستعين الشاعر بجملة من مفردات فن القص الشعري بداية من البناء المثلثي التقليدي (بداية/وسط/نهاية) ومروراً برصد الصعوبات

---

(١) السابق/ ٥٦٠.
(٢) السابق/ ٥٦١.
(٣) السابق/ ٥٦٦.

والتحديات...، ثم الاعتماد على المفارقات المولدة للأحاسيس والمشاعر التي يعني بها عناية خاصة، إلا أنها مشاعر قد اختزلها الشاعر في وجهة نظره، ولم يمددها إلى حدود رصد الأصوات المتعددة، ربما لضيق بؤرة الحكي لمزيد من التركيز على الشخصية المحورية ـ الرسول ﷺ ـ ، والطريف في الأمر أن هذا البناء للقصة الشعرية قد تكرر في جل قصائد الديوان التي تحدثت عن زوجته (عائشة أم المؤمنين) والخلفاء الراشدين (أبو بكر/عمر/عثمان/علي). وقد زاد الشاعر بحديثه عن (أسامة بن زيد) ومكة المكرمة) انتصاراً للانتماء المكى.

واستعان الشاعر في بنائه للقصة الشعرية في قصائد الديوان بالدعاء والمناجاة والأحداث التاريخية التسجيلية المباشرة، فجاءت قصائده الشعرية في هذا الديوان معتمدة الحكى وسيلة فنية شائقة زانها بمتطلباته التي تؤثر صريح اللفظ لمزيد من الانفعال بالحكى والقص بلغة سهلة الأداء صعبة التكوين والمراس لأننا نتساءل كيف استطاع المحافظة على توحد الروى والقافية بدون أن يأتي بلفظ صعب يبعثه من مرقده الآمن في معاجم اللغة؟ وبدون أن يشعرنا بحدود الصنعة الشعرية أو الافتعال الأمر الذي يعكس حجم تمكن الشاعر من أدواته الشعرية.

وانتماء الشاعر لأم القرى انتماء قوى جمع بين دوافع دينية وحياتية وكان من الطبيعي أن يحظى المكان بمكانة رفيعة عند شاعرنا في هذا الديوان بخاصة بداية من عنوانه، ومروراً بمفردات شعرية تناثرت في قصائدة، ووصولاً إلى قصيدتين مستقلتين إحداهما (قبلتى)، والأخرى (جبل النور).

«مـن ثـرى هـذى الـربى مـن رمـلـهـا
صـدح الخـير ومـنـهـا انـبـثـقـا

يـا هـوى الـعـمـر ويـا ورد الـشـذى
يـا مـنـاراً شـامخـاً مـؤتـلـقـاً

إنهـا أم الـقـرى محـبـوبـتى
إنهـا الـنـور وطـابـت ألـقـا»[1].

وبعض المفردات التعبيرية هنا تعبر عن حجم الحب والحميمية المطلقة مع هذا المكان المبارك، فهو مثلاً يعبر بـ (هذى الربى) للإيحاء بالقرب الشديد، ثم هو يستخدم أسلوب النداء ويستخدم التوكيد والتأكيد على خصوصية الحب لمكة (إنها أم القرى محبوبتى).. ومن يتتبع مفرات التعبير سيلاحظ أن حجم الوصف وأساليبه الإنشائية يزيد على حجم الإخبار مما يؤكد أن حديثه عن المكان المكى المبارك جاء في قطاعات وصفية عرضية مداها أعماق الشاعر حيث تستقر مكة.

وتأتى قصيدته (جبل النور) امتداداً للتعبير عن الاعتزاز بالمكان ومن ارتبط به (الرسول ﷺ).

«كـان يـأوي إليك سراً ويـنـأى
سيد الخـلـق عـن عـيـون الـطـغـام

يـعـبـد الله خـاشـعـاً ومـنـيـبـاً
وهـو في الـغـار في ظـلال الحـمـام

* * *

(١) السابق/ ٥٨٤.

أيها الشامخ الذي يتسامى
بالهدى والسنا كبدر التمام
أنت رمز إلى الهداة سيبقى
موئلاً قد أقل خير الأنام(1)

إذا كان العمل الأدبي لا يتخلق فقط من رؤية الفنان وإنما بتمثيل المقروء الثقافي عبر التناص المعتمد على نظم إشارية متناثرة في العمل، وتحمل في طياتها عملية إعادة البناء، فالمقروء الثقافي الغرض لنفسه على نصوص هذا الديوان يتمثل في اتجاهين:

الاتجاه الأول: التناص القرآني

الاتجاه الآخر: التناص التاريخي

وتأتي هذه السيطرة للتناص الخارجي بشقيه (القرآني والتاريخي) لتبلور الغاية الفكرية لقصائد هذا الديوان والتي تتمثل في:

أ ـ استمالة القارئ للنموذج والمثال.

ب ـ أقصر طرق الإقناع.

ج ـ الارتفاع بمستوى الصوغ الشعرى.

د ـ التشبث بالهوية والانتماء.

هـ ـ أقنعة لتجارب معاصرة جاءت موثقة تراثياً.

وبناء على تقسيمات التناص إلى (خارجي/داخلى) فالباحث يرى أن تشكيل التناص في قصائد الديوان يمثل التناص الخارجي الذي يسمح للاقتباس والتضمين بالتواجد.

---

(1) السابق/ ٥٨٥ ـ ٥٨٦.

التناص القرآني:

لن يجد القارئ صعوبة في اكتشاف أن الشاعر ابن المدرسة القرآنية التي عمقت إيمانه، وجعلت من التعبيرات القرآنية لازمات تعبيرية مسيطرة على لغة قصائد الديوان سيطرة بالغة، لأن المعجم التعبيري يستقى مداده من ألفاظ عربية قرآنية - إن صح التعبير - لأنها انتشرت وبدأت من التعبير القرآني.

والباحث لن يتوقف مع هذه المفردات ويكفى التمثيل لها والإشارة إليها نحو (الرحيم/عظيم/الكريم/الخلق/المقام/دثريه/قاب قوسين/مالك الملك/الخشوع/الإيمان/الجهاد/الهدى/الأنام/القيامة/الجنة/التقى/الأتقياء/يوم الحساب/العباد/الصلاة...).

وتبقى هذه المفردات القرآنية متواجدة بدلالاتها القرآنية، الأمر الذي يساعد على توالد الدوال بالتعبيرات المجازية مما يؤثر على تقدير البعد التحويلي للتناص تأثيراً إيجابياً مباشراً، لأن المفردة القرآنية تتسق مع الدلالة الكلية وتثريها... وهذه المفردات تبرز بشكل غير قصدى لأنها تغلغلت في أنسجة الفعل الإبداعى للشاعر بحكم النشأة الدينية، والثقافة القرآنية، وهذا ما يعزز القول بأن إنتاج التناص لا يتم إلا من خلال تقاطعها مع الذات، وتبقى جزئية عدم قصدية الاستدعاء لهذه المفردات نموذجاً جيداً جداً للتناص إن لم يكن النموذج الأفضل للتناص وهو الذي يتداعى بشكل عفوى تنتفى فيه القصدية.

وهناك المستوى الثانى من التناص القرآنى المتمثل في استدعاء التعبير القرآنى والذي يفرض استحضار السياق القرآنى ودلالته في النص الشعرى كقول الشاعر:

١ -

رحلة الصيف والشتاء وجهد
فيه وجه الزمان راح يجول

فهو يستحضر التعبير القرآني (رحلة الشتاء والصيف).. وهو استحضار تطابق لا توظيف فيه ولا تحريك مما يجعل استخدام التعبير القرآني وسيلة للارتفاع بمستوى الصوغ الأسلوبي.

٢ -

دثّريه فقد غشاه انبهار
جاءه الوحي بل هو التنزيل

والأمر نفسه هنا يستعير مفردات التعبير القرآني في وصف رد الفعل الأول للتكليف بالوحي.

٣ -

ثاني اثنين يفتديه (أبو بكر)
وما راع حلمه تهويل

قاب قوسين من أعاديه يغفو
و(أبو بكر) قربه لا يحول

(ثاني اثنين/قاب قوسين) تعبيران قرآنيان جاءا توثيقاً لوصف أحداث الهجرة النبوية التي يسردها الشاعر في قصيدته (سيد الخلق)، وكأن التعبير القرآني المتناص بمثابة استشهاد وتوثيق لسرده الشعري عن الهجرة النبوية.

وهذا التناص القرآني على مستوى المفردات ذات الدلالة القوية، أو على مستوى التعبيرات القرآنية يمكن أن نضيف إليها

أساليب النداء والتوسل للذات الإلهية ليكشف لنا التناص عن أن المعجم التعبيرى للشاعر يتغذى على المائدة القرآنية بشكل أساسي مما يجسد لنا حجم الالتزام الدينى من منطلق التسليم وقوة الإيمان.

التناص التاريخي:

عندما نستعرض قصائد الديوان ونجدها عن سيد الخلق وأبى بكر وعمر وعثمان وعلي بن أبي طالب ثم عائشة وأسامة بن زيد، وعندما نقرأ هذه القصائد ونجدها لوحات طولية تمتد مع أبرز الملامح المائزة لهذه الشخصيات، كان من الطبيعى أن يستعين الكاتب بالقضية الشعرية وسيلة للعرض، وكان من الطبيعى أن يتناص العرض الشعري مع البعد التاريخي، لأن محاولة استنبات العظات والعبر من سير أولئك الأعلام لا بد من توثيقها تاريخيا، وهو الأمر الذي جعل التناص التاريخي أحد أبرز أساسيات البناء الشعرى لقصائد هذا الديوان.

لم يلج الشاعر إلى حشد مجموعة كبيرة من الصفات لهذه الشخصيات وإلا انقلب مديحاً محدود الفائدة واستبدل الشاعر الأمر الذي جعل التاريخ مصدراً رئيساً في قصائد الديوان، ولذلك قد يبدو من الصعوبة بمكان أن نبحث عن مواضع التناص للتاريخ مع التاريخ، لكن الباحث سيقتطف ما يمثل تناصاً لمقولات تاريخية استزرعت في القصيدة للتذكير بمواقفها عبر تفجير دلالاتها واستحضارها مسخرة للسياق الكلى للنص، وهو نوع من التناص المباشر أيضاً.

١ ـ في قصيدته (سيد الورى) يسرد الشاعر سيرة المصطفى منذ مولده في صوغ شعرى مركز، ووصل التركيز إلى حد الإشارة بتناص

تاريخي عندما يذكرنا باكتشاف (بحيرى الراهب) لخاتم النبوة بين كتفي الرسول ﷺ... وكان يكفي التناص بـ (بحيرى) ليفجر رصيد الذكريات التاريخية لهذا الموقف:

«يبتني من سناه فضلاً وعزماً
و(بحيرى) يقول هذا الرسول[1].

والتناص بالاسم العلم يتكرر برصيده التاريخي عن دور أسماء بنت أبي بكر في الهجرة النبوية:

تحمل الحرة الكريمة (أسما)
بعض قوت وقد هدتها الحلول[2]

ويتكرر هذا التناص لإبراز دور سيدنا على بن أبي طالب في فدائه للرسول ليلة الهجرة:

فافتداه الفتى (على) وأمضى
في فراش النبى ليلاً يهول[3]

وفي قصيدته (أبو بكر الصديق) يشير عبر السرد التاريخي إلى لقب الصديق مما يستدعى ذكريات هذا اللقب... ويستعير التعبير القرآنى للإشادة بدور أبي بكر في الهجرة:

اقر السلام على (الصديق) تحنانا
خليفة (المصطفى) حقاً وتبياناً[4]

وفي قصيدة (عمر بن الخطاب) يبرز الكاتب بعض المواقف

---

(١) السابق/ ٥٥٩
(٢) السابق/ ٥٦٢
(٣) السابق/ ٥٨٤
(٤) السابق/ ٥٦٩

التاريخية لعمر عبر نصوص تاريخية تحمل بالإشارة إليها المزيد من تفصيلات التاريخ كقول الفارس الذي كان يبحث عن عمر بن الخطاب فوجده نائماً تحت شجرة (عدلت فأمنت فنمت يا عمر)... قال الشاعر:

ها قد عدلت وها قد نمت يا (عمر)
بلغت في الزهد حداً حمله عسر[1]

وعن الموقف التاريخي الذى يدل على عدل عمر وتواضعه عندما أقر بتفوق المرأة... قال الشاعر:

قد قال لامرأة جاءت تحاججه
(اصبتِ يا امرأة.. أخطأتَ يا عمر)[2]

واختزل الشاعر موقف اغتيال عمر بكل مقدماته وتبعاته التاريخية فقال:

يا طعنه الغدر والفاروق يرمقها
قضى الشهيد ولما ينفع الحذر

وفي قصيدته (أم المؤمنين عائشة) يشير الشاعر بالتناص التاريخي لحادثة الإفك والتي يرويها القرآن الكريم... قال الشاعر:

أنزل الله من القرآن وحيا
برّأ الله لها عرضاً حصينا[3]

لقد استطاع الشاعر في هذا الديوان وعبر أعلام الإسلام بداية بالرسول محمد وانتهاء برابع الخلفاء الراشدين أن يؤرخ لصدر

(١) السابق/ ٥٨٤
(٢) السابق/ ٥٧٢
(٣) السابق/ ٥٧٢

الإسلام عبر أعلامه بأسلوب سهل وشائق بالاختزال مرة وبالتناص أخرى معتمداً على العرض بطريقة القصة الشعرية التي استعرض بها لوحات طويلة مليئة بالحركة والمواقف التاريخية المتزاحمة والتي لم يقصد بها مجرد الإخبار، ولكنه قصد التأثير للاقتداء، الأمر الذي ألجأه إلى رصد مشاعره وانفعالاته كعمق تأثيرى على المتلقى، وقد استعان بكثير من الأساليب الإنشائية المساعدة على تجسيم الأحاسيس والمشاعر.

وقد بلغ البعد الإيماني عند الشاعر درجة عالية عبر عنها ببعض قصائد الديوان في شكل أدعية ومناجاة على طريقة المتصوفة أملاً في القرب وطمعاً في الغفران وتقرباً بالشكوى من الضعف الذي يلمؤنا:

فبمن سواك نلوذ إن جموعنا
شكلى وأنفاس الضعاف أسارى[1]

إلاّ أن مطلق الإيمان بالقدرة الإلهية يجدد الآمال ويجعل الباب مشرعاً ـ على حد تعبير الشاعر:

يا قادراً كل ما في الأرض قبضته
ومنجد الخلق من ضيم ومن رهق

يا سيدي يا ملاذي جئت ملتمسا
درء الشرور بما في سورة الفلق

وقد ترددت هذه المعانى والأدعية والتوسلات في القصائد (يا مالك الملك/الباب المشرع/حر/دعاء...).. وهذه القصائد المتعلقة بالتقرب إلى الذات الإلهة بالدعاء والمناجاة والتوسل ليست منفصلة

(١) السابق/٥٥٣

عن قصائد الديوان. . . وإنما هي احدى وسائل استعادة الماضي المفقود والفردوس المفقود في زمن آني امتلأ بالتعاسات والهوان في أمة العرب والمسلمين. . إن قصائد هذا الديوان في جملتها محاولة شعرية تسعى لاستعادة الثقة. . . وتسعى لتخليصنا من مركب النقص الحضاري.

إن هذا الجهد الشعري المتميز لشاعر يعيش معاناة وطنه الكبير، ولشاعر أطّر أفكاره وطعّم معجمه الشعري بفكر القرآن وتعبيراته وألفاظه لجدير أن نقرأ له. . . ونعجب به لا سيما وأنه تبسط في آدائه الشعرى تبسطاً يدفعنا إلى مراجعة واجبة لتلك القصائد من القصائد الحداثية التي تزاحمنا بغموضها المفرط وتعميتها وإلغازها الذي قطّع أواصر الصلة بين النص الشعرى والمتلقى العربي.

الشاعر العربي وباريس

جورج جرداق

في ديوان صدر منذ قليل للشاعر العربي عبدالله باشراحيل.حفيد زهير بن أبي سلمى من عائلة أنصار السلام والمحبة والإخاء الإنساني، قصيدتان في امتداح المعاني الكريمة التي تتوهجّ في القلوب المؤمنة بقيمة الإنسان. والمواقف الناتجة من هذا التوهج والداعية إلى احترام الإنسان بقطع النظر عن خصوصياته القومية، إذ إن القومية بمعناها السليم هي في نظر الشاعر وفي مفهومه وإحساسه، كما هي في نظر كل إنسان يستوفي ملامح ذاتية لا تتعارض مع الكلية الإنسانية،بل تنتمي إليها وتنمو عليها وتؤلف جزئياتها كما تؤلف ملامح الفرد ما يميزه في الصورة الخارجية عن أخيه ابن أمه وأبيه مع انتماء الاثنين إلى أب واحد وأم واحدة،ولامعنى للقومية خارج هذه الحقيقة إلا في دوائر الجهل المطبق والمراحل الظلامية.

والقصيدتان المشار اليهما في ديوان باشراحيل، يمتدح الشاعر بإحداهما مدينة باريس ذات التاريخ الحضاري العظيم الحافل بالدفاع عن حقوق الإنسان أياً كان وحيث كان،ورئيس باريس جاك شيراك أبرز المدافعين عن حقوق العرب بوصفهم إحدى العائلات التي تتألف منها العائلة الإنسانية الواحدة،لا تختلف في ما لها من حقوق وما عليها من واجبات عن العائلة الفرنسية أو الألمانية أو

اليابانية،رافضاً سياسة الاستقواء التي تعيش في حماية وحش المال وتتسلح بأنيابه وأظافره. وفي هذا الموقف تقفه باريس من قضايا الشعوب. وهج مشرق يصح أن نسميه وهج الشاعرية الانسانية. ومن دون هذه الشاعرية تسير الإنسانية إلى الذبول،وأضواء الحياة إلى الافول والقصيدة الثانية تنبع من المعين نفسه اذ يتوجه الشاعرالى ابنة الحضارة،المثقفة الكبيرة السيدة "غيملين" وزيرة العدل الالمانية التي وقفت من قضايا العرب موقف شيراك وسائر الخيّرين من بني الانسان، وحظيت، على اثر هذا الموقف الصامد الكريم بغضب أصحاب السياسة القائمة والمناهج الظالمة، مختارة راضية.

هذا الموقف

في هذا الموقف الذي يتخذه الشاعر العربي باشراحيل ويعبر عنه بقصيدتيه هاتين، ما يدل على ان الشاعر يعي وعياً تاماً ان الحضارات، على اختلاف البيئات الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والثقافية التي تنشأ فيها، انما تؤلف حضارة انسانية واحدة تأخذ من ثقافة كل قوم في كل زمان ومكان ما هو جدير بالبقاء لاتصالة بالجوهر الانساني. ربما يخدم الانسان في معالجة احواله المادية والمعنوية على السواء. وعلى هذا لابد لأبناء هذه الحضارة الكلية الواحدة من ان يتكافلوا ويتكاملوا ليتمكنوا من التغلب علي اسباب الشقاء والبلاء في سبيل البقاء. نعم ان نظرة واحدة واعية يلقيها المرء على المراحل الزمنية في التاريخ، تكشف له عن ان حضارات الامم بمختلف عناصرها ورواياها انما تؤلف في النتيجة حضارة واحدة تتجاوز الحدود والسدود.

فنتاج الحضارات أشبه بالأشعة التي تنبعث من أكثر من مصدر

لتلتقي جميعاً في فضاء واحد، وتتمازج، وتتحد وتصبح نورا لا تميز فيه بين شعاع آتٍ من هنا وآخر من هناك.

تحية الى الشاعر السعودي العربي عبد الله باشراحيل الذي يحيا ويفكر ويعمل في نطاق القيم الانسانية الثابتة!

وحدة الشعر والتمرّد!

عهد فاضل

يعرف قراء الشعر التقليدي، الخليلي، إن نموذج القصيدة القديمة دخل في أزمة منذ الربع الأخير من القرن الماضي. فلم تعد القصيدة الموزونة تمتلك ذلك الصوت الفعّال كالذي كانت تمتلكه مع أدب النهضة بدءاً من محمود سامي البارودي ومروراً بأحمد شوقي (الأمير) وعلي محمود طه قامة الرومنسية العربية التي نسيها القرّاء الجدد، وسعيد عقيل وبدوي الجبل، وسواهم الكثير من بدائع الأدب العربي المعاصر. أزمة القصيدة الخليلية مفتوحة على أكثر من سبب ومؤثر لن نحدّث فيه سوى دور قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة في السيطرة على الذائقة الشعرية، وهذا فضلاً عن التحولات العميقة التي وسمت الصوغ الشعري العربي المعاصر بدءاً من مجلة «أبولو» وجماعة «الديوان» ثم انفجار مجلة شعر اللبنانية نهاية الخمسينيات من القرن الماضي.

نموذج القصيدة الخليلية المشار إليه لم يدخل في توار وخسارة من النوع الذي لا يكتب له العودة وخلق الأثر الفني، مجدداً، بل على العكس. فلأن النموذج الخليلي هو الذي يتضمن الموروث الثقافي العربي طيلة هذه القرون فحق العودة مكفولٌ له، وبقوة في شعرية باشراحيل، تعود قوة النموذج الشعري العربي المفقود: القصيدة

العمودية. في شعرية باشراحيل تنعكس جماليات كبيرة من تاريخ الشعر العربي، فهو يعيد إحياء القصيدة العربية بكل ما تحمله من جماليات الإيقاع والمعنى والتدفق والتخييل وقوة المنطوق المميزة لكل شعر لا يشبه أحداً إلا ابتكاره واتجاهه اللامحدود إلى الكشف والتعمق والإلماح المخيّل.

في كتابه الجديد «بيت القصيد» والصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ٢٠٠٤ يعزز باشراحيل من وجوده في خارطة الشعر العربي المعاصر، باشراحيل الذي بقي لفترة من الزمن خارج نطاق القراءة النقدية إذ وقع عليه ظلم القراءة! وظلم النقد! وظلم العصر! وكل إشارة إلى دور باشراحيل الهام في الشعرية العربية المعاصرة هي ليست إعادة اعتبار لهذا الشاعر وحسب، بل إعادة اعتبار للشعرية وتاريخ الأب العربي الذي نسعى إلى كتابته كتابة مختلفة عمَّا دار في «الإخوانيات» النقدية التي تستبعد مبدعاً كباشراحيل وتقرّب سواه ممن لا يفرقون بين شعر وشعر. قيل الكثير عن تجربة باشراحيل في السنوات القليلة الماضية، خصوصاً بعدما اطلع القراء بشكل جيد على تجربته، لذلك سنكتفي بالإشارة إلى كتابه الجديد وما يحمله من تطور مستمر كما يتبدى للمطلع على مجمل أعماله الشعرية.

نبدأ، أولاً، في الإشارة إلى معنى بيت القصيد، هي في البدء كانت تعني بيتاً شعرياً محدداً في المتن. لتتحول وتصبح إشارة إلى المعنى المكثف والهدف الأوحد من المعنى فصار يقال «بيت القصيد» كإشارة إلى المعنى الأوحد الوحيد. أي الهدف الكامن منه والظاهر بقصد الاختصار. ودرج في الشعر العربي شعر كثير يتضمَّن بيتاً واحداً أو اثنين ويعرف الشاعر بهما أو لا يعرف لكن عرفت هذه

الطريقة في تاريخ العربي وأسست لنماذج من الشعر المكثف الحامل لفكرة طريفة أو تأمل أو معنى نادر. وللعلم فإن في النقد الشعري العربي القديم كان النقاد يركزون على استغناء الصدر على العجز إتماماً لشعرية الشاعر وقوّته ثم تراجعوا عنها كيلاً يعطل الفصل بين الصدر والعجز تلقائية القصيدة. حتى إن العرب كانوا يفضلون البيت الشعرى شطراً واحداً وهو ما عرف بالأراجيز وتسمية القصيدة بالأرجوزة. في «بيت القصيد» للشاعر عبد الله باشراحيل نرى تاريخية هذا المصطلح وجمالياته في الحد الذي يجعل من المعنى محوراً مركّزاً خاطفاً كما سنقرأ في هذيه البيتين اللذين يجمعان الاعتزاز الشعري بالنفس والرغبة الابداعية بالصمت واعتزال الناس:

أتـــوق إلى عـــزلـــتي في الحـــيـــاة.
وأصـــبـــو إلى صرح شـــعـــري الهـــني

أمـــيرٌ عـــلى أمـــة مـــن حـــروف
وبـــين المـــعـــاني أرى مـــوطـــني

نلاحظ الإيقاع الذي تخلقه تفعيلة المتقارب التي صُنِعَ منها البيتان السالفان، فتفعيلة المتقارب غنية ومكثفة إلى درجة أنها تعكس القوة وتعكس اللطف، تعكس الحزن وتعكس الفرح فرأينا كيف عبّر باشراحيل عن المعنى الكامن في البيتين، فبعدما أشار إلى رغبة ما باعتزال الناس تغيّر المعنى ليصبح اتحاداً مع اللغة على خلفية أن المعانى هي موطنه، هذا بالإضافة إلى هوية «بيت القصيد» التى أشرنا إليها والتي تجلت في التكثيف والالماحة وسهولة رواية البيتين وحفظهما. ونقرأ له اعتزازاً يذكر بقوة الأنا المعروفة في الشعر العربي:

المستحيل يخاف من دأبي
والأمنيات تعشقت أدبي

نقرأ استمرار نزعة التمرد لدى الشاعر فهو يدفع بها أماماً ويعززها بجرعة من السخرية المرة المليئة بالطرافة:

أكلتم كل شيءٍ فارحمونا
وليس لكم سوى أن تأكلونا!

في مثل هذا البيت المفرد نجد اختصاراً لتاريخ الاستبداد والاستحواذ في طريقة من الامتاع المعنوي المتجلي بالمبالغة من خلال أنهم ـ أي المستحوذون ـ قد يصلون إلى درجة التهام المحتاجين! وفي مكان آخر سنقرأ في هذا البيت اللافت.

صعّرتَ خدكَ إثر المنصبِ العالي
وبان جهلكَ من مكنونك البالي

وهو ما يعكس حساً مسرحياً قوياً عند باشراحيل فهذا البيت استطاع، مباشرة، أن يصور لنا شخصية أو «الكاركتير» المميز للغة الدرامية، كما أن البيت الشعري هذا نقل لنا شيئاً نعرفه ولا نجيد وصفه إلا درامياً في شخصيات عرفناها. سيتابع باشراحيل تمرده وسخطه في أجمل ما يمكن من اختصار شعري أو «بيت قصيد»:

بالزيف تصطنع المهابة
ولأنتَ أحقر من ذبابة

منذ زمن طويل لم نقرأ الشعر العمودي أو التفعيلي بمثل هذه الطرافة والسخط التي تذكرنا بهجائيات ابن الرومي الذي لم يعط الهجاء جانباً كبيراً في أدبه إلّا كي يبدع فيه. أيضاً سنقرأ القوة

الدرامية عند باشراحيل في تكرار السخط في تميز شعري نادر:

يـــالـــوغـــد مـــتـــعـــاظـــمْ
وهـــو لـــلأنـــذال خـــادمْ!

في مثل هذه الشعرية تستعيد القصيدة تألقها في هذه الالماحات سهلة الحفظ والألمعية الأثر. هذا سنراه في تأملات الشاعر وهي على نفس المقدار من الاستعادة:

صـور الـفـضـائـيات يـشـغـفـهـا الـدمُ
ويـــزيـــد فـــتنتـــهـــا جمـــالٌ آثمُ

وهنا في الحكمة والكشف عن الأسرار:

ومـن يـدري عـن المخـبـوء في الـصـدر
فـإن الـنـاس مـثـل الـغـيـب في الـدهـر

وهنا في تكثيف معنى التغير وحركة الأشياء، وأيضاً في قالب من الاختصار والتكثيف:

ومـا اخـتـلـف الـنـهـار لـدى الـزمـان
قـــديمٌ جـــدّ في قـــدم المـــكـــان

هذه صور من شعرية عبد الله باشراحيل في كتابه الجديد «بيت القصيد» وهي لا تعكس إلا جزءاً من جماليات شعره، عموماً، وكتابه هذا خصوصاً، والأمر الأكثر أهمية، بل ما يجب الإشارة إليه، هو دور عبد الله باشراحيل في إعادة الشعرية الخليلية في قالب عصري مرن يحتمل أكثر من معنى وأكثر من مستوىٰ. حيث يؤكد هذا الكتاب، مرة بعد مرة، دور باشراحيل الفعّال في الشعرية

الجديدة من خلال إحياء الغنائية ومن خلال فاعلية التخييل وتلقائية الصوغ، كل هذا، وسواه، يجعل من باشراحيل صوتاً شعرياً مميزاً وضرورياً لحركة الشعر العربي.

التصوير الدرامي

في قصيدة أثمار الحب

عبد الرحمن المالكي

* تعنى الدراما في أبسط معانيها: الصراع بكل أنواعه. ويتم تشكيل البناء الدرامي بالاعتماد على عناصر التعبير الدرامي من حوار «ديالوج» وحوار داخلي «منولوج» وسرد قصص في البناء الشعري وذلك لتمثيل الصراع والحركة وهما جوهرا الدراما الاستعارة والصورة الجديدة من النص الغنائي أو التأملي.

ويفترق نوعا الشعر: الغنائي والدرامي في جوهرهما؛ إذ إن الشعر الغنائي يصدر بصوت الشاعر أفكار ومشاعر شخصياته، وهو إنما لا يتحدث ولا يعبر إلا بصوت شخوصه التي يجسدها في دراميته، ولذا فالتصوير الدرامي، هو ذلك التصوير الذي يجسد صوت الشخصية لا صوت الشاعر. وهذا نفسه ما يقدمه لنا الدكتور عبد الله باشراحيل في قصيدته (أثمار الحب) كما سيبين لنا خلال القصيدة التالية: يفتتح باشراحيل قصيدته هذه، بقوله:

قالوا: في أعلى جبل يوجد ماء الصدق

ويوجد شجر يثمر فيه الحب

ويلاحظ أن هذين البيتين قد وردا على لسان مقدر (هم)؛ إذ

إنهم قد قالوا، وفعل الكلام التالي هنا يورد على لسان غير لسان الذات الشاعرة.

ويلاحظ هنا الصورة الدرامية التي يقدمها لنا الشاعر على لسان القائلين؛ فهي صورة أشبه بالصورة السينمائية، التي تخلط بين مفردات مادية وأخرى معنوية.

ينتقل الشاعر بعد ذلك ـ إلى وصف أفعال ذلك الرجل الذي يعرف ذاك الجبل، بقوله:

لا يعرفه إلا رجل يهوى الترحال إلى القمم الشماء
رجل يختار جبال الأرض قرار
أو يتخذ الغيم بيوتاً
يسقى بالنور ويطعم ثمر الحب
مذ غادر زيف مدائن هدم الحق
وانكر كل قصور تبنى من ورق الظعن
ما زال يعيش وحول ثوانيه (. . .)
يترشف أنداء ورذاذاً وسلام
أو يشرب من مزن الأمطار رحيق الطهر (. . .)
هل يطعم هذا الخلق المتمرد من ثمر الحب؟
من يعرف ذلك الرجل الناسك صاحب أطيب قلب!

هنا يختم الشاعر مفردات لسانه هو بسؤال عمن يعرف ذاك الرجل النوراني الذي أسهب في وصفه وخلط في هذا الوصف بين

المفردات المادية والمعنوية.

ويواصل باشراحيل قوله:

نسأله أن يعطينا بعضاً من ثمر الحب

من يعرفه؟

هو يسكن فوق ذرى الأيام

هناك وعند النور أقام (. . .)

يسألنا: من أنتم؟

ويرد لسان الجمع:

نحن الآتون إليك من البغضاء

وقيل بأن لديك ثمار الحب

من يأكل بعضاً منها يتسامى أبداً

يفدي بالروح ولا يبخل بالقلب

فبكى من حر الآه ونار الوجد

صوت يتهدَّج فيه الحزن

ويدان تهيلان بعمق القبر تراب الفقد (. . .)

ويلاحظ هنا أن المقطع السابق يحتوي على ثلاثة أمور؛ أولاها - وجود حوار بين الشاعر وآخرين وثانيها: وجود عالمين: عالم الرجل النوراني وعالم للجماعة البغيض وثالثها: الوصف الدرامي الرائع الذي أسبغه الشاعر على الرجل؛ فقد بكى وتهدج صوته حزناً ويداه تهيلان تراباً كثيفاً. . .

وهنا نصل إلى انتظار رد الرجل على الجماعة الذين يبغون ثمار الحب ليغيروا من طعم أيامهم المشحونة بالبغضاء. (...)

والناسك في نعي الآمال يقول:

ماتت أشجار الحب

وأطلع شجر الزقوم الرعب

يختتم الشاعر قصيدته بهذا الرد الذي يرد على لسان الناسك، فثمار الحب التي يسألونه إياها ما عادت في حوزته بعد أن ماتت أشجار الحب، وبعد أن أفرغ شجر الزقوم الآتي في قرار الجحيم الرعب في نفوس الناس.

هكذا، يعلن الشاعر أن لا أمل في إصلاح أحوال الأرض، فالأرض قد ملئت بصنوف البغض والتشاحن بين ساكنيها، ولم يعد مكان - ولو في أعالي الجبال - لثمر الحب.

إن باشراحيل - خلال هذه القصيدة - يورد الفكر والوجدان والتصوير خلال أكثر من لسان:

- ☐ صوت الشاعر
- ☐ وصوت المجموعة
- ☐ وصوت الناسك

مجرياً بين هذه الأصوات الثلاثة حواراً يتصف بالدرامية لا بالغنائية، كما أن الصورة فيها ليست صورة شعرية تقليدية، بل سمت إلى مستوى التصوير الدرامي المؤثر على أسماع جمهور المتلقين.

البساطة والاشراق

عبد السلام فاروق

مجموعة الشاعر السعودي عبد الله باشراحيل «أبجدية قلب» حملت قصائد تعيد إلى الذهن زمن الشعر الغنائي العذب وسمات رومانسية خالصة.

فالشاعر عبد الله محمد باشراحيل يتسم ببساطة آخاذة، ولغة عربية مشرقة من زمن ندرت فيه هاتان الصفتان بدعوى حداثة لا تستحق هذا الإسم دائماً.

إن البساطة التي لا تعرف الكذب تميز لغة هذا الديوان ولغة الشاعر نفسه الذي يخاطب القراء بلغتهم التي يفهمونها.

المجموعة التي صدرت عن «المؤسسة العربية للدراسات والنشر» في ١٩١ صفحة ضمت نحو ٣١ قصيدة. وجاء في القسم الأول منها قصائد تحمل عناوين، «اللحم لهم من غير العظم» و«أين الحل» شعراً وطنياً هادراً وحزيناً.

وفي بعض الأبيات التي ثبتها باشراحيل على صفحة الغلاف الأخير: افتح أبواب سجون الفكر/ويبدلها من بعد الضيم حقول/ وانعم بالزهر فكل الدهر/إذا ما شئت قطوف/حدق في الأفق مليا/ وتوحَّد في إنسانك فكراً/ واترك ذكراً/يعبق عطراً في وجه النور/.

استهل باشراحيل مجموعته الموجهة إلى الحبيبة بقصيدة عنوانها «ميلاد حب» وقال فيها «ابعثها من مرقدها طيفاً في العين/يتواثب فيها السحر/والمح حمرتها فوق الخدين/أتلمس كل فتون الحسن يغطيها/ودموع الشمس قد انهمرت/فأضاءت سحراً في العينين».

يواجه القارئ في شعر عبد الله باشراحيل ذلك التراث الشعري الذي يراوح بين كلاسيكية ناعمة وتحرر وحداثة لا تشوبهما هجنة، وفي قصيدة «دمعة قلب» يقول: «أرسم عصفوراً أو نوراً وغصونا/أسمع تغريد البلبل فوق غصون العمق/ما فتئ الدمع/يفجر في عيني عيونا/فلئن حجبت مدن الإسفنج الماء/فاضرب بعصاك الحقد على الرمضاء/ولتبعث في الأميين كتاباً وإماما/»

وفي مجال القصائد الوطنية وفي قصيدة «عقر الناقة» يقول عبد الله باشراحيل: «قد عقر الناقة يا صالح أرذال ثمود/ما ذنبك أنت إذا خفت الزمنا/لا تقبع خلف جناح الصمت/ولتغش الوعد إذا أذنا/كن قبل رحيل بقايا الطير النسر/فتح أجفانا من غسق الليل/فقد جئنا نبكي غدنا/»

وشاعرنا ينتمي لعروبته، ولتراثه المجيد، ويظهر هذا في لغته سواء في اللفظ، أو في التركيب اللغوي، أو حتى في الروح الخيالية، ويتأثر تأثراً مباشراً بالشعر العربي القديم لينسجم شعراً يتحدد فيه الرؤى في المضمون والشكل لمثل الحداثة الحقيقية الأصيلة.

وإن شاعرنا يمتلك قدراً كبيراً من التفاؤل وكل أشكال الإحباطات التي رصدها إنما توحى بالمعنى المعاكس فهو يحلم بالعدالة والخير والإنسانية في أرق صورها، ويحلم بالمجد الذي يجب أن تستعيده أمتنا... وسيظل هذا التفاؤل أمل الشاعر وأملنا جميعاً.

فهرس الكتاب